

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA



DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE E

STORICO - ARTISTICHE – XX CICLO

L'immagine e il contesto

**Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo
romano tra sfera domestica e funeraria**

Coordinatore

Ch.mo Prof. Carlo Gasparri

Tutor

Ch.mo Prof. Federico Rausa

Candidato

dott.ssa Serena Venditto

ANNO ACCADEMICO 2006/2007

| | |
|--|------------|
| L'IMMAGINE E IL CONTESTO: SCELTE ICONOGRAFICHE FUNZIONE E FRUIZIONE DEL MITO NEL MONDO ROMANO TRA SFERA DOMESTICA E FUNERARIA | 5 |
| INTRODUZIONE | 5 |
| <i>La lettura e l'interpretazione delle immagini mitologiche nella pittura romana: il dibattito dagli anni '60 ad oggi</i> | <i>8</i> |
| <i>Il ruolo del mito nella sfera sepolcrale nel mondo romano</i> | <i>19</i> |
| <i>Il rapporto fra le immagini mitologiche e i testi letterari</i> | <i>21</i> |
| MEDEA INFANTICIDA | 24 |
| <i>Il mito di Medea nell'arte romana: storia degli studi</i> | <i>24</i> |
| <i>Medea infanticida nella pittura romana della prima età imperiale. Le testimonianze della prima età giulio - claudia</i> | <i>28</i> |
| Le pitture della Casa di Giasone e della domus IX 5 14 - 16 e l'evoluzione dell'iconografia di Medea seduta nella plastica di età imperiale..... | 28 |
| La Villa di Arianna a Stabiae..... | 51 |
| <i>Dipinti con rappresentazioni teatrali del mito di Medea</i> | <i>55</i> |
| La Casa di M. Lucretius, la Casa del Centenario e la Casa dei Quadretti Teatrali | 55 |
| <i>Medea in contesti domestici e pubblici della tarda età giulio - claudia e flavia ed il rapporto delle immagini con la tragedia di Seneca.....</i> | <i>67</i> |
| La Casa dei Dioscuri, il <i>Macellum</i> di Pompei e la cd Basilica di Ercolano | 67 |
| <i>Il mito di Medea infanticida nelle rappresentazioni domestiche di ambito provinciale.</i> | <i>82</i> |
| La villa di Torre de Palma..... | 82 |
| Torre de Palma: descrizione e cronologia | 82 |
| La decorazione parietale e musiva della villa | 87 |
| Il mosaico delle Muse e la rappresentazione di Medea infanticida | 91 |
| <i>Il mito di Medea nei sarcofagi di produzione urbana di età imperiale</i> | <i>113</i> |
| L'iconografia delle nozze di Medea e Giasone: Il sarcofago della catacomba di Pretestato | 128 |
| <i>Rappresentazioni di Medea infanticida in contesti funerari di area provinciale: diffusione e recezione di un mito.....</i> | <i>133</i> |
| FEDRA E IPPOLITO..... | 137 |
| <i>Fedra e Ippolito nell'arte romana: storia degli studi</i> | <i>137</i> |
| <i>Il mito di Fedra e Ippolito nella pittura romana della prima età imperiale.</i> | <i>139</i> |
| <i>I. Le testimonianze della prima età giulio claudia.</i> | <i>139</i> |

| | |
|--|------------|
| La Casa di Giasone..... | 139 |
| La Casa dell'Imperatrice di Russia | 144 |
| La domus V 2,10..... | 147 |
| La domus VI 5, 2 | 165 |
| La Casa di M. Epidius Sabinus..... | 171 |
| Una pittura fuori contesto da Pompei | 180 |
| <i>II. Le testimonianze a partire dalla media e tarda età giulio claudia fino al III d. C.</i> | |
| | 183 |
| La Domus Aurea | 187 |
| La domus VIII 4, 34 | 195 |
| La Villa di Arianna a Stabiae | 202 |
| La Casa dei Dioscuri..... | 206 |
| Una pittura fuori contesto da Ercolano..... | 211 |
| La villa di Munatia Procula a Tor Marancia | 213 |
| <i>Il mito di Fedra e Ippolito ed il problema del rapporto delle immagini con la tragedia di Seneca.....</i> | <i>222</i> |
| <i>Il mito di Fedra ed Ippolito nelle raffigurazioni domestiche di ambito provinciale</i> | |
| | 225 |
| La Casa del Pavimento rosso ad Antiochia | 227 |
| La Casa di Dioniso a Nea Paphos..... | 234 |
| Il mosaico di Pitney | 237 |
| I mosaici di Sheik Zouède e di Madaba | 241 |
| <i>Sarcofagi di produzione urbana e locale fra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C.: il tema della partenza di Ippolito per la caccia e la trasformazione di un'iconografia</i> | <i>245</i> |
| <i>Sarcofagi attici con il mito di Fedra ed Ippolito: mondo femminile e mondo maschile nella sfera funeraria.....</i> | <i>258</i> |
| <i>Fedra e Ippolito sui sarcofagi urbani ed attici fra II e III sec. d. C.</i> | <i>268</i> |
| <i>Sarcofagi urbani ed attici con Fedra ed Ippolito: appunti sul problema del rapporto fra rilievi funerari e committenza.....</i> | <i>275</i> |
| BELLEROFONTE E STENEBEA | 288 |
| <i>Il mito di Bellerofonte e Stenebea: storia degli studi.....</i> | <i>288</i> |
| <i>Il mito di Bellerofonte e Stenebea nella pittura della prima età imperiale.....</i> | <i>289</i> |
| La Casa di T. Dentatius Panthera..... | 289 |
| La Casa del Bracciale d'oro | 290 |
| <i>Il mito di Bellerofonte e Stenebea nei sarcofagi di età imperiale.....</i> | <i>292</i> |
| VENERE E ADONE | 294 |

| | |
|--|--|
| <i>Venere e Adone: storia degli studi</i> | 294 |
| <i>Venere e Adone nella pittura romana della prima età imperiale</i> | 297 |
| <i>Adone ferito e gli Amori di Venere e Adone nella pittura romana della prima età imperiale: due iconografie a confronto</i> | 301 |
| La Casa di Adone ferito | 302 |
| La Casa di Meleagro | 305 |
| La Casa della Calce | 312 |
| La Casa di Bacco | 314 |
| La Casa del Citarista | 316 |
| La Casa del Forno di ferro | 319 |
| La Casa dei Capitelli colorati e la Casa di Trittolemo | 323 |
| <i>Schema piramidale e schema chiastico: la “divinizzazione” del mito</i> | 326 |
| <i>Venere e Adone nelle testimonianze di ambito provinciale</i> | 334 |
| La Casa dell’Atrio ad Antiochia | 334 |
| La Casa del Pavimento rosso ad Antiochia | 336 |
| La Casa di Marte e Rea Silvia a Lixus | 338 |
| <i>I sarcofagi di produzione urbana con il mito di Venere e Adone: l’“umanizzazione” del mito</i> | 339 |
| CONCLUSIONI | 347 |
| <i>Ambienti e associazioni tematiche e formali in ambito domestico: contesti e percorsi visivi nella casa romana</i> | 347 |
| Medea infanticida, Fedra e Ippolito, Bellerofonte e Stenebea, Venere e Adone: ambienti e associazioni tematiche e formali nella prima età imperiale | 347 |
| La struttura visuale della casa romana e le immagini mitologiche: percorsi visivi nella pittura domestica della prima età giulio-claudia | 358 |
| Percorsi visivi, associazioni tematiche e costruzioni iconografiche in contesti provinciali | 368 |
| <i>La trasformazione delle immagini in relazione ai contesti di destinazione e fruizione: tradizione ed innovazione iconografica nei sarcofagi di età imperiale</i> | 371 |
| APPENDICE | 379 |
| Medea e le Peliadi nella pittura domestica della prima età giulio – claudia: <i>‘Ubriv e Pietas</i> | 379 |
| SCHEDA | 397 |
| BIBLIOGRAFIA | ERRORE. IL SEGNA LIBRO NON È DEFINITO. |

L'IMMAGINE E IL CONTESTO: SCELTE ICONOGRAFICHE
FUNZIONE E FRUIZIONE DEL MITO NEL MONDO ROMANO
TRA SFERA DOMESTICA E FUNERARIA

*"Décoratif" c'est le terme qui utilisons
pour masquer notre ignorance*
F. CUMONT

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca ha lo scopo di indagare i mutamenti e le variazioni iconografiche che subiscono alcuni miti nel momento in cui essi compaiono sia nella sfera domestica che in quella funeraria, in iconografie diverse, o meglio, in redazioni iconografiche analoghe, ma mutate nei dettagli in modo da modificarne il senso per adattarlo ai diversi contesti di fruizione.

L'osservazione e l'analisi puntuale dell'iconografia delle diverse versioni di un mito o, molto più frequentemente, delle variazioni di costruzione e trattamento che esso subisce nel corso del tempo, a seconda dei vari contesti d'uso e fruizione ed ai vari livelli della committenza, pone essenzialmente dei forti interrogativi agli occhi dello studioso. Essi che riguardano la costruzione di tali immagini, il loro ruolo e significato all'interno della decorazione domestica ed il modo in cui venivano percepite dallo spettatore; inoltre, nel momento in cui uno stesso mito si ritrova in ambito funerario, uno specifico interesse è dato dal modo in cui la trasformazione o la continuità di un'iconografia può essere letta e può

dare effettivamente informazioni utili e segnali precisi in termini di costruzione di una storia della mentalità e delle idee.

Il nucleo centrale del lavoro verte, dunque, sullo studio delle immagini mitologiche presenti sia in contesti domestici che funerari, ed in particolare sull'individuazione di quei miti che rivelano delle differenze nella costruzione delle immagini, segno di un modo particolare di vedere la vicenda mitologica e del modo in cui si intende rappresentarsi attraverso di essa, nei due ambiti: non, quindi, due versioni del mito, ma lo stesso mito raccontato in due modi diversi. I miti analizzati, Fedra e Ippolito, Medea infanticida, Bellerofonte e Stenebea e Venere e Adone, subiscono, tra la sfera domestica e quella funeraria, dei mutamenti nel modo in cui essi sono esposti e nel modo in cui è trattata la narrazione, a essere in qualche modo esemplificativi di una certa polivalenza del mito, delle sue forme, dei diversi significati che poteva rivestire nell'immaginario romano.

Non si tratta, dunque, di rintracciare dei miti che, per la loro particolare frequenza in contesti funerari, rivestano una sorta di specificità d'uso in quest'ambito¹, quanto piuttosto di individuare quali siano i caratteri e gli elementi che cambiano e che conferiscono al mito significati e funzioni autorappresentative diverse.

Lo scopo della mia ricerca è, quindi, cercare proprio di studiare queste differenti soluzioni narrative, attraverso la focalizzazione dei diversi modi in cui di volta in volta il mito viene reso, percepito, interpretato, col cambiare dei contesti, domestico o funerario, della cronologia e della committenza, adottando quindi una ricostruzione quanto più dinamica possibile di questi fenomeni, e con un'adeguata analisi di come i processi iconografici si sono andati formando e sono stati poi adottati ed interpretati.

Il lavoro si articola dunque in una introduzione di carattere metodologico – comprendente una discussione sulle posizioni degli studiosi

¹ A questo proposito cfr. BRAGANTINI 2003, pp. 219 - 220.

più eminenti a proposito della lettura ed interpretazione delle immagini mitologiche nella pittura romana, sul ruolo del mito nel mondo funerario e sul rapporto fra tradizione letteraria e produzione figurativa-, e quattro capitoli relativi ai singoli miti, in cui si analizzerà come la tradizione iconografica si rapporti al contesto, inteso in senso storico e cronologico, ma anche decorativo e di uso e fruizione.

La lettura e l'interpretazione delle immagini mitologiche nella pittura romana: il dibattito dagli anni '60 ad oggi

Il problema della lettura e della metodologia di studio e di analisi dei quadri mitologici, sia del loro rapporto con eventuali modelli dell'antichità greca, sia riguardo all'esistenza o meno di programmi figurativi all'interno di uno stesso ambiente o dimora, nasce con le prime scoperte archeologiche nell'area vesuviana ed ancora oggi continua ad alimentare il dibattito fra gli studiosi.

Data la complessità del tema, le pagine che seguono non hanno alcuna velleità di completezza ed esaustività, ma costituiscono solo un tentativo di individuare delle linee di tendenza nell'approccio al problema attraverso l'esame delle posizioni e degli studiosi più rappresentativi.

Per quanto riguarda le origini della questione, bisogna tener presente che gli scavatori che lavorarono a Pompei ed Ercolano nel diciottesimo e diciannovesimo secolo erano prevalentemente interessati ai singoli oggetti preziosi che potevano recuperare, fra cui anche i quadri figurati delle decorazioni parietali, i quali, se considerati interessanti, venivano staccati dalle pareti, e quindi dal loro contesto originario. Non stupisce, dunque, che nel primo studio sistematico delle pitture di Pompei, condotto dallo HELBIG e pubblicato nel 1868², i quadri fossero raggruppati per soggetti, sebbene riuniti in un catalogo topografico in base alla provenienza; allo stesso modo, nel suo lavoro successivo³, lo studioso continuò ad esaminare i dipinti come entità isolate, riunendole per categorie di immagini (nature morte, quadri mitologici e così via) e in base allo stile: uno stile che veniva attribuito ai prototipi ellenistici da cui erano derivate le pitture e ad un certo "realismo" artistico romano. In quel periodo questo genere di

² HELBIG 1868, raccolta proseguita in SOGLIANO 1879.

³ HELBIG 1873.

approccio era necessario per creare una griglia descrittiva in cui inserire il gran numero di pitture scoperte in quel periodo, al fine di poterle studiare in maniera agevole. Mentre nel corso dell'Ottocento gli studiosi si concentrarono sull'iconografia delle singole pitture, all'inizio del secolo scorso archeologi come RODENWALDT, LIPPOLD, KLEIN, DIEPOLDER, CURTIUS, BEYEN, DAWSON continuarono il lavoro sull'evoluzione stilistica della pittura romana, cercando in particolare di definire una linea di sviluppo all'interno di ognuno dei quattro stili decorativi definiti dal MAU⁴; allo stesso tempo, questi stessi studiosi, con l'eccezione del DAWSON, considerano ancora le pitture come riflesso della pittura greca classica ed ellenistica scelta per decorare le case romane. In linea con questa tendenza, piuttosto scarsa appare l'attenzione sul problema dell'autonomia della produzione artistica romana rispetto a quella greca, ma anche del problema della relazione fra le pitture che decoravano lo stesso ambiente, una questione che fu già sollevata dal TRENDELENBURG⁵ in uno studio pubblicato nel 1876. Lo studioso, pur riconoscendo l'esistenza di alcuni casi in cui esistevano dei programmi figurativi, legati in particolar modo alla figura di Dioniso, di Venere, o al ciclo troiano, ipotizzò che le associazioni di temi fossero essenzialmente guidate da criteri formali ed esteriori, e che le corrispondenze fra i vari dipinti che decoravano uno stesso ambiente fossero d'ordine essenzialmente decorativo.

Un notevole cambiamento di rotta nell'analisi della pittura romana è iniziato con l'opera di K. SCHEFOLD⁶: il libro Pompeianische Malerei, Sinn und Ideengeschichte⁷ marca una vera e propria svolta nell'approccio alla pittura romana.

⁴ MAU 1882.

⁵ TRENDELENBURG 1876, pp. 1 - 8; 79 - 93.

⁶ Per una sintesi del pensiero di SCHEFOLD cfr. METZGER - MORET 1999 e PAPPALARDO 1999

⁷ Basel, 1952; il testo di SCHEFOLD è stato poi tradotto in francese dal CROISILLE nel 1972.

Secondo lo SCHEFOLD, infatti, lo scopo della ricerca non deve essere quello di cercare di rintracciare negli affreschi delle *domus* romane i riflessi della pittura greca perduta, ma piuttosto considerarli come una creazione originale, la manifestazione di un'estetica e di un'ideologia autenticamente romane: egli è il primo a leggere le pitture romane come prodotto del loro tempo, svincolate dall'idea di "copia". Secondo lo studioso svizzero, infatti, se nella maggior parte dei casi l'iconografia dei singoli personaggi rappresentati nei quadri mitologici romani risale alla grande pittura greca ed ellenistica, la composizione dei dipinti, la loro disposizione e messa in relazione seguono una logica ed una mentalità tutte romane.

Un'idea dominante, un preciso contenuto ideologico presiede non solo alla scelta dei temi, ma anche all'ordinamento e alla disposizione dei diversi quadri sulle pareti secondo criteri di centralità, convergenza e simmetria. Se la tradizione greca ellenistica è certo presente nelle raffigurazioni che i pittori pompeiani riproducono più o meno fedelmente, si può dire che la sintesi e la rielaborazione siano assolutamente romane.

Secondo lo studioso, nella figurazione a *pendant*, momento in cui si sostanzia questo nuovo modo di concepire l'arte, l'opposizione dei diversi temi mitologici si instaura a livello religioso e morale. Gli eroi virtuosi sono affrontati ai peccatori nei confronti degli dèi, per mostrare allo spettatore quale cammino convenga scegliere. I miti costituiscono allora degli *exempla* e i pittori seguono l'esempio dei poeti, così come l'articolazione di una parete dipinta non differisce dalla costruzione di un'ode di Orazio o dalla descrizione di una metamorfosi di Ovidio, equivalenti letterari di questo modo nuovo di vedere e fare l'arte.

In Vergessenenes Pompeji (Bern, 1962), SCHEFOLD approfondisce lo studio dei quattro stili pompeiani. Il II Stile è quello che eserciterà l'influenza più duratura nella pittura europea, mentre il IV Stile, sotto Nerone, marca l'apogeo dell'illusionismo. Nello sviluppo dal II al IV Stile, SCHEFOLD

riconosce, inoltre, i segni di un'evoluzione di costumi e di credenze. I simboli isiaci, molto ricorrenti, e l'ubiquità della triade Artemide–Afrodite–Dioniso testimoniano l'importanza che i romani di allora accordano alla strada verso l'aldilà. Nel loro *habitat* quotidiano essi amavano ritrovare ovunque le promesse di felicità futura e di immortalità, di cui le pitture sono dispensatrici.

È forse il caso di citare un esempio per comprendere più a fondo l'impostazione di ricerca dello studioso, un esempio che riguarda una delle pitture rappresentanti il mito di Medea. Si tratta del dipinto proveniente dal cubicolo (e) della casa di Giasone (**MA 1**), che mostra al centro di ognuna delle pareti un quadro mitologico: *Medea che medita l'uccisione dei figli* sulla parete di fondo, *Paride ed Elena* sulla parete di destra e *Fedra e la nutrice* su quella di sinistra. Ora, secondo lo SCHEFOLD, le tragiche storie d'amore di Medea, Elena e Fedra offrirebbero un *exemplum* allo spettatore, un'esaltazione dell'amore puro e onesto attraverso la narrazione di vicende dall'esito nefasto, allo stesso modo in cui, nel triclinio (f) della stessa casa, nell'accostamento delle vicende di *Fenice e Ippodamia*, *Giasone e Pelia*, e di quella che lo studioso interpreta come *Penteo che respinge Bacco*⁸, egli legge il trionfo della virtù eroica sull'empietà, presentato attraverso tre vicende esemplificative di un messaggio di natura allegorica e morale. SCHEFOLD, inoltre, contrappone alla pittura della casa di Giasone, costruita secondo uno spirito nettamente romano, la celebre *Medea* dalla cd. Basilica di Ercolano, a suo giudizio senza dubbio opera di un maestro greco: quest'ultimo ha a cuore la rappresentazione del dolore della madre, della sua titubanza, del suo tormento interiore; il pittore romano si preoccupa maggiormente di tradurre il messaggio morale

⁸ L'interpretazione del quadro frammentario come *Penteo che respinge Bacco* è considerata da F. Zevi assolutamente arbitraria e stabilita dallo SCHEFOLD solo sulla base del "preconcetto" dell'esistenza di un programma figurativo che unisse i tre dipinti. Cfr Zevi 1964 pp. 37 e pp. 54 e ss.

dell'*amor fatale* attraverso la contrapposizione del personaggio della madre degenerare e dei figli ignari della tragedia che sta per verificarsi, piuttosto che rendere i sentimenti dei singoli protagonisti della scena⁹.

Di opinione decisamente diversa è F. Zevi, che nel suo studio dedicato alla casa in questione e alle sue decorazioni coglie l'occasione per una parziale critica dell'impostazione dello SCHEFOLD¹⁰. Pur convenendo sull'opportunità di leggere l'arte romana come fenomeno del suo tempo e le singole pitture in relazione al loro contesto decorativo, e non come copie degli antichi capolavori greci, egli si dimostra contrario ad attribuire loro intenti simbolici e allegorici, propri piuttosto dell'arte e della letteratura tardoantiche e medioevali piuttosto che della cultura romana della prima età imperiale. Il collegamento fra i dipinti può esistere talvolta, secondo Zevi, com'è proprio il caso del cubicolo di Medea, ma si tratta di un'associazione tematica retta da un puro intento decorativo piuttosto che da uno morale e didascalico.

Ed è proprio su questo aspetto che si muovono le critiche più aspre all'opera di SCHEFOLD, come ad esempio da parte della TOYNBEE e ancor di più del RUMPF. La TOYNBEE, ad esempio, contesta allo SCHEFOLD un eccessivo ricorso a motivazioni di ordine religioso e spirituale per spiegare gli accostamenti fra i dipinti, poiché la casa aveva già uno spazio destinato al sacro, ovvero il *larario*, per cui le pitture di carattere mitologico non avevano una funzione sacra, ma essenzialmente decorativa. La studiosa inglese inoltre critica l'affermazione di SCHEFOLD secondo cui i Romani svilupparono un proprio modo di dipingere, a carattere simbolico e sacrale, indipendente da modelli greci ed ellenistici, mentre a suo avviso "l'originalità di Roma è costituita dalla creazione di nuove entità spaziali in cui i prototipi greci e le architetture prospettiche che contenevano i quadri

⁹ SCHEFOLD 1972, p. 144 ss.

¹⁰ Cfr Zevi 1964, p. 54.

figurati potessero integrarsi pienamente”¹¹. Anche il RUMPF¹² rifiuta con forza il principio dell’interpretazione allegorica, sostenendo che essa sia completamente sconosciuta nel mondo antico e che quindi nessuna forma di allegoria o di simbolismo possa essere applicata nella lettura e nell’interpretazione moderna delle opere letterarie come delle immagini dell’antichità classica.

Sulla stessa linea di SCHEFOLD si è invece mossa M.L. THOMPSON¹³, che, pur con alcune riserve riguardo l’eccessivo ricorso al simbolismo religioso per spiegare l’associazione delle pitture mitologiche, sostiene fortemente la presenza di un’intenzione programmatica nella pittura romana, attestata sia dalle testimonianze letterarie circa l’esistenza di cicli figurativi del mondo greco, sia dalle evidenze archeologiche delle città vesuviane. In particolare, l’autrice approfondisce la questione dal punto di vista delle fonti letterarie, soffermandosi sull’opera di Filostrato¹⁴, evidenziando come nel mondo antico, in particolare quello greco, l’idea di due o più dipinti legati fra loro da un unico filo conduttore fosse alla base della decorazione di molti edifici pubblici; solo nel mondo romano essa si spostò dall’ambito pubblico, laddove questa concezione era nata, anche in contesti privati.

¹¹ TOYNBEE 1955 pp. 195.

¹² RUMPF 1954.

¹³ THOMPSON 1961.

¹⁴ La figura di Filostrato è stata di recente oggetto di studio in occasione di un convegno dal titolo “*Bilder der phantasia: der Betrachter in Philostrats Eikones*” tenutosi all’Istituto Archeologico Germanico di Roma il 26 febbraio 1999. Cfr ABBONDANZA 2001 in cui viene analizzata la tecnica con cui Filostrato costruisce le immagini, che vengono descritte mettendo in gioco ogni tipo di sapere tecnico poiché per il pubblico colto l’arte coinvolgeva lo spettatore da ogni punto di vista; LEACH 2000; ELSNER 2000. Secondo ELSNER, Filostrato si impegna in una serie di letture paradigmatiche delle opere d’arte, mettendo a disposizione del lettore una serie di differenti passaggi nell’interpretazioni delle immagini. L’esplorazione di come i significati di alcune particolari immagini vengono organizzate nel discorso di Filostrato attraverso una comparazione con le altre della stessa collezione porta alla suggestione che i mosaici ed i sarcofagi con lo stesso tema affrontato dall’autore, in questo caso le *Horae*, possano in un certo qual modo possedere un’eco dei livelli di complessità che ritroviamo nel testo di Filostrato.

Negli anni seguenti il dibattito su questo aspetto dell'arte romana sembra essersi assopito, finché esso non è stato ripreso con una certa vivacità di prospettive e spunti tra la fine degli anni '80 e gli anni '90.

Sul problema dei programmi figurativi, ad esempio, è tornato ad interrogarsi in tempi più recenti R. BRILLIANT, il quale ha condotto uno studio interessante e ricco di spunti sulla tecnica della narrazione per immagini nel mondo etrusco e romano¹⁵. Parte di questo lavoro è dedicata proprio alla figurazione a *pendant* e a tutti i possibili criteri con cui i dipinti potevano essere disposti all'interno dei vari ambienti. A proposito del già citato esempio del cubicolo di Medea della casa di Giasone, l'autore nota come l'accostamento tematico, e non narrativo, dei tre dipinti, per essere compreso dall'osservatore presupponga la conoscenza del tragico destino che attende le protagoniste. Secondo lo stesso procedimento che Plutarco adotterà nelle *Vite parallele*, il pittore suggerisce all'osservatore informato dello svolgimento successivo dei fatti "una meditazione sulla tragica fine di questi personaggi che sull'onda della passione hanno dimenticato gli obblighi verso il coniuge e verso i figli¹⁶", attraverso la ricostruzione mentale delle tre vicende da parte dello spettatore: in questo modo l'apparente calma delle scene rappresentate rivela il suo tragico contenuto e il suo insegnamento¹⁷. In questa prospettiva, la posizione centrale del pannello di Medea rafforza il messaggio, poiché nell'ambito domestico non c'è nulla di più atroce che assassinare i figli. Secondo BRILLIANT, dunque, i dipinti sono disposti secondo un percorso visivo che crea, attraverso vari

¹⁵ BRILLIANT 1987.

¹⁶ BRILLIANT 1987 p. 69 ss.

¹⁷ In queste contrapposizioni di immagini, BRILLIANT legge una eco delle contemporanee *controversiae* retoriche, in cui la disputa si imperniava attorno ad una *retorica moralistica* intrisa di principi stoici che, sempre secondo lo studioso, contamina pesantemente i cicli pittorici pompeiani, soprattutto di IV Stile. Cfr BRILLIANT 1987, p. 72 e ss.

ordini di legami che sottendono ai singoli quadri, un vero e proprio discorso per immagini¹⁸.

La questione è stata poi ripresa da Roger LING nel suo Roman Painting¹⁹, un testo come una panoramica generale sulla pittura romana e sulle sue problematiche principali. Ling inizia la sua trattazione sostenendo la necessità di studiare la pittura romana non come un fenomeno isolato, ma all'interno del suo contesto, sia in senso "fisico", ovvero architettonico e funzionale, sia in senso sociale e culturale, per cui la storia degli stili si fonde inscindibilmente con quella della società: nel corso dello studio, però, egli sembra perdere di vista questa idea guida, soprattutto al momento di affrontare la trattazione delle rappresentazioni mitologiche. Inizialmente si sofferma sul problema considerando i modelli greci di riferimento e proponendo l'esistenza di solide formule iconografiche per temi fissati, che costituivano un campionario per le botteghe: l'elaborazione e l'adattamento dei vari modelli dipendevano dunque dalla bottega, per cui le variazioni iconografiche derivavano poi sostanzialmente dalla disponibilità del committente e dalla bravura del pittore. Inoltre, LING si dimostra piuttosto scettico sulla possibilità che esistessero dei programmi figurativi di carattere morale, religioso o semplicemente tematico e sostiene che il semplice aspetto era più importante di qualsiasi messaggio sottinteso e che la corrispondenza formale avesse più valore di quella contenutistica²⁰.

Il problema è stato di recente affrontato anche da P.ZANKER²¹, che in un recente articolo ha posto la questione in termini più equilibrati. Lo studioso tedesco si dimostra piuttosto scettico sul fatto che il legame che univa i

¹⁸ Una prospettiva analoga è stata fornita anche da BERGMANN 1999

¹⁹ LING 1988, in part. pp. 101 - 135

²⁰ "Un deplorabile passo indietro rispetto ai risultati a cui è arrivata l'interpretazione dell'attuale ricerca, proponendo una ormai vecchia sottovalutazione dell'iconologia romana" STROCKA 1994.

²¹ ZANKER 2002f.

diversi temi potesse essere di carattere morale: il filo conduttore fra le pitture poteva essere anche il paesaggio, il legame genealogico fra i vari protagonisti, la presenza di uno stesso animale, o anche elementi più banali. Il mito non era considerato uno specchio della morale e i collegamenti e le suggestioni che potevano sorgere dall'osservazione di uno o più quadri potevano essere molteplici, sia di tipo morale che di tutt'altro genere. Continuando l'esempio del cubicolo della casa di Giasone, egli evidenzia come qui l'accostamento sia di carattere psicologico, certo, ma anche di carattere formale, nella scelta degli spazi e delle figure. Se quindi non si può certo bollare come *decorativo* ciò che non è chiaro alla nostra percezione, non si può neanche cercare di applicare, di imporre un sistema di lettura delle immagini che non appartiene al mondo che quelle immagini ha prodotto e scelto come veicolo di autorappresentazione. Quello che conta è, secondo lo studioso tedesco, guardare prima di tutto alle immagini, a quello che rappresentano e al modo in cui sono costruite, poiché "le immagini stesse, se si tiene dovuto conto di come si presentano concretamente e le si *interpreta partendo dal relativo contesto*, contengono dati essenziali sulla concezione che ogni epoca ha di se stessa": è quindi nel "superamento del processo interpretativo isolato dal contesto, oggi comune, a favore di un approccio orientato sulla storia della mentalità" che si predispongono le linee di ricerca per lo studio della pittura antica²².

Le affermazioni di ZANKER rientrano in una corrente di studi emersa grosso modo alla fine degli anni '80, i cui esponenti hanno espresso la necessità di indagare in modo nuovo la pittura romana, riponendo l'attenzione sui dipinti in relazione ai loro contesti, cercando nelle pitture stesse, nella loro iconografia, nella scelta e nel trattamento dei miti di volta

²² ZANKER 2002f, p. 130.

in volta rappresentati, le risposte in termini di ricostruzione della mentalità, del gusto, della cultura e della società romana.

Un primo tentativo di questo approccio si può certamente rintracciare negli studi dello SCHMALTZ, che sottopone ad analisi due iconografie per lungo tempo ritenute “copiate” da grandi capolavori greci, dimostrando invece la nascita in ambito romano: *Perseo e Andromeda*²³ e *Teseo liberatore*²⁴. Del primo ci occuperemo in un secondo momento, a proposito dei dipinti della casa dei Dioscuri; per quanto riguarda il secondo, lo SCHMALTZ ha notato come questa iconografia, non molto diffusa a Pompei²⁵, ma le cui repliche compaiono tutte significativamente a partire dall'età augustea, possa essere considerata una creazione originale romana. “Smontando” i vari elementi che compongono l'iconografia, egli ha notato come il gesto dei bambini che baciano la mano di Teseo non sia assolutamente verosimile come immagine di origine greca, poiché il bacio della mano, infatti, era considerato un atto di sudditanza e non di gratitudine, per cui in ambiente greco avrebbe indicato altre situazioni piuttosto che la riconoscenza dei giovani ateniesi nei confronti del loro eroe salvatore. In questo senso il suo contesto d'origine sarebbe da ricercare proprio in età augustea, con l'arrivo di ambasciatori da ogni paese che vengono a rendere omaggio e a sottomettersi al *princeps*. SCHMALTZ conclude, quindi, che la nascita di questa iconografia sia da collocare nell'ambito della cultura artistica romana di età augustea, in un periodo di grande fermento artistico e di creazione ed introduzione di nuove immagini e iconografie che potessero supportare a livello visivo la propaganda imperiale²⁶.

²³ SCHMALTZ 1989a.

²⁴ SCHMALTZ 1989b.

²⁵ Lo ritroviamo nella *domus* VII 2, 16, nella VI 2, 10, nella Casa del Labirinto e nella cd Basilica di Ercolano, in cui è presente una replica di età flavia.

²⁶ Su questo aspetto cfr inoltre ZANKER 1987, *passim* e STRAZZULLA 1999.

Quello che emerge da queste considerazioni è che il significato che le vicende mitologiche rivestono all'interno delle decorazione domestica dipende in buona parte dal modo in cui la raffigurazione è costruita, dall'importanza data ai personaggi che la compongono, ma soprattutto dalla *scelta del momento* della vicenda che si ritiene più rappresentativo e che significativamente varia a seconda delle epoche e dei contesti socio-culturali, perché connessa fortemente con le necessità autorappresentative dei committenti²⁷. Un ulteriore livello di lettura consiste, a questo punto, nel porre le iconografie in rapporto con i loro contesti di destinazione e fruizione²⁸, poiché è nella prospettiva della valutazione d'insieme degli elementi che compongono lo scenario della casa romana che "l'immagine e il suo contesto diventano leggibili come unità polisemiche, l'una e l'altra espressione dei valori e delle aspirazioni dei singoli e della collettività ed elemento costitutivo di un sistema di comunicazione"²⁹, ovvero la casa, il teatro della vita sociale del proprietario e dei suoi abitanti³⁰.

Lo scopo degli studi iconografici e iconologici, a partire da queste considerazioni di carattere teorico, dovrà dunque essere quello di non considerare l'opera d'arte come un fattore statico ed immutabile, ma piuttosto come di un elemento che fa parte del mondo vissuto, calato nella realtà politica, culturale e sociale, "*comme miroir où la société se réfléchir elle - même*"³¹.

²⁷ Su questo punto cfr soprattutto BRAGANTINI 1995; BRAGANTINI 2001; BRAGANTINI 2004.

²⁸ La necessità di un *approccio contestuale* è stata di recente messa in luce da MUTH 1998, in cui la studiosa sottolinea la necessità di un'analisi iconografica che tenga sempre presente il contesto decorativo e funzionale in cui le opere erano inserite, poiché è in questo raffronto fra decorazione e funzione che emerge il significato che i miti avevano per chi li aveva scelti.

²⁹ CORALINI 2001 p. 17.

³⁰ Sul valore sociale della casa cfr WALLACE - HADRILL - LAURENCE 1997; ZACCARIA RUGGIU 1995 *passim*.

³¹ ZANKER 1994.

Il ruolo del mito nella sfera sepolcrale nel mondo romano

Nel mondo romano la sfera rappresentativa sepolcrale e il culto funerario funzionavano come elementi essenziali della comunicazione sociale, come veicoli di autorappresentazione del defunto e della sua famiglia: la tomba, infatti, costituiva non solo uno strumento destinato alla memoria dei defunti, ma serviva anche ai parenti che *nel monumento sepolcrale e nei rituali funebri potevano dare espressione ai propri desideri, alle loro speranze e ai loro valori, e persino sincerarsi della loro identità personale e sociale*³². Come luogo che celebra innanzitutto la memoria, il defunto invita i passanti, attraverso le iscrizioni, a guardare il sepolcro, leggere l'epitaffio, soffermarsi a meditare. Il defunto, quindi, attraverso il sepolcro *se fait connaître, décline son identité, raconte une partie de sa vie parfois, sinon le circonstances de son décès, rappel aussi volontiers que la mort nous menace tous, mais formule également ses espoirs de survie ou le repos éternel*³³. In questo culto del ricordo e della memoria, un elemento fondamentale è rappresentato dai rilievi mitologici sui sarcofagi, che fanno la loro apparizione a partire dall'età adrianea³⁴. Insieme alle molte altre immagini presenti nelle camere sepolcrali riccamente decorate, essi possono essere intesi come una sorta di retorica funebre in immagini, come un discorrere con i morti e su di essi: nelle immagini trovano espressione aspetti fondamentali dell'autocoscienza e dei valori contemporanei. Purtroppo, l'epigrafia non può aiutarci nell'interpretazione delle scene rappresentate sui sarcofagi e non aiuta a chiarire la relazione

³² ZANKER 2002e, p. 51.

³³ TURCAN 1999, p. 9.

³⁴ Sulla scelta della inumazione al posto della tradizionale incinerazione e sull'adozione dei sarcofagi marmorei di tradizione ellenica cfr in generale TURCAN 1999, introduzione (con ampia bibliografia sull'argomento e discussione delle varie ipotesi). Cfr anche KOCH – SICHTERMANN 1982, *passim*.

fra le immagini presenti nelle tombe, la situazione del defunto e le credenze di quest'ultimo a proposito dell'Aldilà: ma è lecito pensare³⁵ che l'idea della morte dovesse essere in qualche modo rispecchiata dai miti prescelti per la decorazione dei sarcofagi e dal modo in cui erano raffigurati. In quanto luogo di autorappresentazione, al pari dell'ambito domestico, anche la decorazione del sepolcro, e del sarcofago in particolar modo, contiene allora dei messaggi di carattere culturale e sociale veicolati attraverso il linguaggio del mito: ancora una volta, come nel caso delle pitture di soggetto mitologico, è attraverso l'osservazione della scelta dei miti e del modo in cui sono rappresentati, del momento su cui viene focalizzata la narrazione, che è possibile cogliere in maniera più verosimile il modo in cui lo spettatore contemporaneo percepiva il mito, e di qui i motivi per cui esso era stato scelto a supporto delle istanze comunicative del committente.

Mentre durante l'età flavia il repertorio mitologico della pittura parietale domestica si impoverisce ed appiattisce notevolmente, compiendo fino in fondo quel processo di *banalizzazione* della raffigurazione mitologica che si era già osservato nella tarda età giulio - claudia, a partire dalla metà del II d.C., rinnovate istanze comunicative ed espressive donano nuova linfa al mito ed alle sue forme rappresentative, ma stavolta nelle rilievi presenti sui sarcofagi: miti quasi ignoti alla pittura godono di grande successo nei sarcofagi, mentre storie popolari in passato possono scomparire o subire una notevole trasformazione iconografica che ne muta il senso o lo adatta alle nuove esigenze³⁶. Al cambiamento di destinazione e fruizione, che in ogni caso condiziona inevitabilmente la scelta del mito, è quindi un mutamento di gusto che guida la scelta ed il trattamento dei miti in questi nuovi contesti.

³⁵ FITTSCHEN 1992, *passim*.

³⁶ Cfr. BRAGANTINI 2001.

Il rapporto fra le immagini mitologiche e i testi letterari

Nell'analisi delle immagini con contenuto mitologico nel mondo romano, un'ulteriore considerazione preliminare va fatta a proposito del rapporto esistente fra le immagini mitologiche e le descrizioni dei medesimi eventi che ritroviamo nei testi letterari: poesia, tragedia, epica, sono infatti confronti costanti e quasi inevitabili nella mente dello studioso, che però è un osservatore particolare, un osservatore "colto", che analizza le immagini del mondo antico non solo in modo estremamente attento ed analitico, ma anche con un sostrato culturale molto diverso da quello antico³⁷.

Fino a tempi relativamente recenti –un esempio lampante è l'opera del CROISILLE, di cui avremo modo di parlare spesso nel corso della nostra ricerca – si è cercato di trovare nelle immagini (affreschi, mosaici, sarcofagi) un riferimento più o meno diretto alle corrispondenti opere letterarie, in particolar modo teatrali. Ma lo scopo dell'analisi iconografica non può essere quello di individuare il momento del dramma teatrale che nel dipinto si vuole rappresentare, poiché così si partirebbe dall'assunto che l'arte figurativa sia una forma di illustrazione della poesia. Al contrario, le arti figurative possiedono un codice espressivo assolutamente autonomo, poiché diversi sono i tempi, i modi, il "vocabolario espressivo" del mezzo utilizzato³⁸. Un legame doveva certo essere fra arte e poesia: ma questo riguarda la creazione di tematiche, più che di modelli, che dovevano seguire logiche interne al percorso creativo.

Un esempio chiarissimo è dato dalle pitture con Piramo e Tisbe, nate in concomitanza con il racconto ovidiano e di cui quindi si può seguire il percorso creativo e la nascita della tradizione iconografica³⁹. Se le prime

³⁷ Cfr ZANKER 2002E, p. 51.

³⁸ WALLACE HADRILL 1983.

³⁹ BALDASSARRE 1981.

pitture con il mito di Piramo e Tisbe, contemporanee al racconto ovidiano, sono molto fedeli a quest'ultimo, quelle più tarde, soprattutto se di committenza non altissima da un punto di vista economico e/o culturale, sembrano via via allontanarsene, a volte fraintendendo dei passaggi e degli elementi iconografici, altre volte sovrapponendo più versioni del mito (come nel caso della Casa di Dioniso a Nea Paphos). Questo significa che il processo di costruzione dell'immagine e della creazione iconografica può certo partire dalla versione letteraria del mito, ma per la costruzione segue logiche proprie interne.

Poesia e arte si toccano, dunque, ma nell'insieme le due manifestazioni restano assolutamente indipendenti data la diversa natura e funzione dei due mezzi di comunicazione. In particolare gli artisti erano legati alla necessità di rappresentare una storia o una situazione, possibilmente senza l'aiuto di iscrizioni, in maniera comprensibile allo spettatore e quindi erano obbligati, per ragioni di chiarezza, a introdurre elementi omessi dai poeti o a far emergere insieme elementi che nell'opera letteraria appaiono in momenti diversi. Non si vuole con questo negare del tutto un'influenza da parte della letteratura : l'artista può aver tratto ispirazione in termini generali, senza per questo decidere di rappresentarne un momento preciso. Del resto, bisogna fare anche un'altra considerazione: l'evidenza letteraria, al pari di quella archeologica, è parziale ed incompleta, per cui non abbiamo cognizione di quanto le opere perdute abbiamo potuto influire sulla rappresentazione pittorica⁴⁰.

Del resto, anche gli stessi quadretti teatrali non sembrano sempre far riferimento a dei precisi passaggi delle corrispondenti opere teatrali, mentre al contrario vi sono spesso diversi particolari aggiunti da altre scene, a volte addirittura incongruenti. In realtà chiedersi il perché di un particolare aggiunto o modificato rispetto ad una pretesa correttezza

⁴⁰ LING 1983. Approfondiremo meglio il discorso nel caso di Torre de Palma.

dell'iconografia non ha molto senso: l'esigenza era condensare in un unico momento visivo diversi elementi del dramma, un numero più alto di informazioni sull'evoluzione scenica del mito, o più semplicemente, il suo stesso spirito, per cui è naturale che vi sia una sovrapposizione di elementi.

Questo per quanto riguarda la costruzione dell'immagine; ma spesso anche le scelte iconografiche sembrano più vicine allo spirito o allo svolgimento di un testo o ad una versione teatrale piuttosto che ad altre. Ma la questione è che se è vero che la versione letteraria e quella artistica di questa vicenda mitica spesso si avvicinano è poiché risentono di uno stesso clima culturale e artistico. Ad esempio, sostenere che la Medea di età neroniana possa avere dei riferimenti alla versione senecana del mito ha un senso molto relativo: in realtà è più coerente sostenere che in questo periodo la versione letteraria e quella artistica di questa vicenda si avvicinano poiché risentono di uno stesso clima culturale e artistico che tende ad esaltare la drammaticità, il pathos, la tensione, nella gestualità e nell'espressività in pittura, così come nella parole in poesia. Il cosiddetto barocco del periodo neroniano, un termine moderno usato per descrivere quella ricerca di effetti drammatici e movimentati nella pittura, ad esempio riguardo la ricchezza delle pareti in IV Stile, così come in letteratura, condiziona dunque entrambe le espressioni, con esiti simili dal punto di vista formale.

Il collegamento fra poesia e arte esiste, dunque, ma non è diretto, bensì mediato dalla società e dal clima culturale che ha prodotto entrambe e di cui esse sono uno specchio alquanto fedele.

MEDEA INFANTICIDA

Il mito di Medea nell'arte romana: storia degli studi

Le immagini di Medea nell'arte antica non sono particolarmente numerose e neanche presenti in maniera costante nel repertorio figurativo antico. Anzi, si può dire che la sua presenza sia addirittura esigua e discontinua. Ma vi sono due aspetti che distinguono l'eroina della Colchide da altri personaggi femminili del mito greco: innanzitutto il fatto di avere una storia iconografica molto lunga, che va dal VII sec. a. C. fino al III sec. d. C. ed oltre, ma soprattutto, il fatto che durante questo periodo il suo personaggio ha subito una notevole evoluzione interna, una metamorfosi che, condizionata in parte dalla coeva produzione letteraria (si pensi solo al grande punto di svolta rappresentato dalla *Medea* di Euripide, in cui per la prima volta è la maga a compiere l'infanticidio⁴¹, rappresentata ad Atene nel 431 a.C.), ma anche dalle esigenze del genere figurativo in cui di volta in volta era inserita, dall'occasione e dalle richieste del pubblico, ne ha completamente e continuamente modificato l'immagine: da dea ctonia a maga e sacerdotessa benefica che dona la giovinezza e l'immortalità, da donna innamorata e fiera eroina a donna barbara e madre snaturata capace di uccidere i propri figli per vendetta, da matrigna avvelenatrice e bugiarda a eroina eponima di un paese straniero ed ostile alla Grecia.

Per quanto riguarda la presenza di Medea nell'arte romana, la maggior parte degli studi si è concentrata sulle rappresentazioni della maga infanticida nella pittura romana, con particolare riferimento alla ricostruzione dell'originale greco utilizzato come archetipo.

⁴¹ ISLER-KERÉNYI 2000.

Nella decorazione domestica romana, l'episodio del mito di Medea più frequente è quella dell'infanticidio, esposto puntando l'attenzione sulla resa del conflitto interiore e spirituale che precede l'assassinio dei figli e la tragica conclusione della vicenda. L'indagine psicologica sul conflitto che agita l'animo di Medea, straziato fra l'ira nei confronti Giasone e l'amore verso i figli, viene dunque privilegiato rispetto alla narrazione della cruenta conclusione della vicenda⁴².

Osserviamo a questo proposito le diverse redazioni dell'episodio dell'infanticidio, che compare in due diverse iconografie, con Medea seduta, nelle repliche della Casa di Giasone e nella Casa IX 5 14 - 16, oppure stante, provenienti dalla Villa di Arianna di *Stabiae*, dalla casa dei Dioscuri e dalla cd. Basilica di Ercolano: in entrambi i casi la maga osserva i propri figli che giocano e ne medita l'uccisione. A partire dal NEUTSCH⁴³, si è creduto di identificare nel tipo della Medea seduta una copia di un dipinto tardo classico opera di Aristolao di Sicione⁴⁴, un pittore seguace della cosiddetta *Chrestographia*, una tecnica pittorica metodica e razionale, fedele a principi di verosimiglianza, simmetria, ordine: nelle forme semplici e lineari, nel fondo tripartito e nelle linee geometriche della replica della casa di Giasone, lo studioso per primo credé di riscontrare il principi di quella scuola pittorica e di conseguenza di poter riconoscere nel dipinto una copia del quadro di Aristolao.

L'iconografia della Medea stante, invece, è tradizionalmente⁴⁵ ritenuta copia di un celebre quadro dell'antichità, ovvero la *Medea* di Timomaco di

⁴² Una diversa versione di Medea infanticida si trova nella cd Basilica Neopitagorica di Porta Maggiore a Roma, dove la maga è seduta a guardare il cadaveri dei figli alla presenza del pedagogo: si tratta senza dubbio di un'iconografia singolare, ma è collocata all'interno di un contesto altrettanto particolare; ho ritenuto, quindi, almeno per il momento, di non analizzarla in questa sede, in primo luogo perché non si tratta di un contesto domestico e inoltre perché si tratta di un contesto tanto peculiare da necessitare uno studio a sé stante; cfr CARCOPINO 1944; AURIGEMMA 1954; AURIGEMMA 1961; COARELLI 1994, pp. 236-239.

⁴³ NEUTSCH 1938.

⁴⁴ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 137; OVERBECK 1971, n° 1764.

⁴⁵ Per una sintesi dell'intera questione cfr SETTIS 1975; Zevi 1964 per le posizioni degli

Bisanzio⁴⁶, dipinto che Cesare acquistò per una cifra altissima, ben ottanta talenti, e dedicò nel tempio di Venere Genitrice assieme ad un'altra opera dello stesso autore, *l'Aiace che medita il suicidio*⁴⁷. Grazie ad una serie di epigrammi e fonti di altro genere (fonti storiche, componimenti ecfrastici etc...)⁴⁸ che descrivono l'opera, celebre anche perché incompleta per la morte dell'autore⁴⁹, molti studiosi hanno creduto di identificarne delle copie nelle pitture della cd. Basilica di Ercolano e in quella della casa dei Dioscuri⁵⁰. Nell'affrontare il problema dell'iconografia di Medea infanticida, si è cercato di prescindere da queste problematiche, analizzando l'iconografia delle pitture non come strumento per ricostruire capolavori perduti dell'antichità, ma piuttosto come testimonianza del loro tempo, del

studiosi che riconoscono nella Medea seduta quella di Timomaco; cfr inoltre Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, trad. e note di A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI, Torino 1988, p. 445, nota 1.

⁴⁶ Plin. Nat. Hist XXXV 136 "*Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate A i a c e m e t M e d i a m p i n x i t, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas... Timomachi aequae laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris et Lecythion, agilitatis exercitator, cognatio mobilius, palliati, quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem. praecipue tamen ars ei fuisse in Gorgone visa est.*" Il costoso acquisto da parte di Cesare è confermato anche in un altro passo: Plin. Nat. Hist VII, 126 "*octoginta emit duas Caesar dictator, Medeam et Aiace Timomachi, in templo Veneris Genetricis dicaturus*".

⁴⁷ La presenza di Aiace e Medea nel tempio di Venere Genitrice a Roma è stata di recente interpretata da ARCELLASCHI (ARCELLASCHI 1990) che ha messo in rapporto l'installazione della Medea di Timomaco di Bisanzio nel tempio di Cesare con la pubblicazione della *Argonautiche* di Varrone, che considera un contributo del poeta alla propaganda di preparazione alla guerra partica. Secondo ARCELLASCHI l'incontro fra Aiace e Medea esprime l'incontro fra Oriente e Occidente, "una forma di comprensione e di alleanza possibile fra due mondi". Diversamente pensa SAURON 1999 sostenendo che i due soggetti siano stati scelti perché entrambi gli eroi erano stati vittime di ingiustizie ed avevano compiuto il loro folle gesto a causa di iniquità. Questo elemento doveva dunque rimandare alla vita ed alla carriera di Cesare, che a causa della *iniquitas, iniuria* e *invidia* dei suoi avversari politici era stato costretto a passare il Rubicone, scatenando la guerra civile. Ma al contrario dei due antecedenti mitici, il dittatore, forte della protezione della dea Venere, simbolicamente posta fra i due dipinti nel tempio, aveva trionfato sui suoi oppositori.

⁴⁸ Gli epigrammi e le altre testimonianze sono raccolte in OVERBECK 1971 e corrispondono ai n°1772 e 2119 - 2137, pp. 407 ss.

⁴⁹ Plin. Nat. Hist XXXV, 145

⁵⁰ Per citarne solo alcuni fra i più rappresentativi SIMON 1954; SETTIS 1975, p. 11 ss.

mondo per cui sono state create e scelte ed in cui sono state inserite, ovvero la casa romana e l'universo dei suoi significati sociali e culturali⁵¹.

Con questo non si intende di certo negare in assoluto la possibilità che uno di questi dipinti sia copiato o ispirato ad uno dei grandi capolavori della pittura greca classica o ellenistica, ma anche nel caso in cui si dimostrasse con assoluta certezza una derivazione diretta da un modello classico, comunque, sarebbe interessante e fruttuoso stabilire le ragioni della scelta di tale modello nell'ambito della decorazione domestica. Quello che si cercherà di evidenziare, dunque, è che, anche laddove si riscontri l'appartenenza di un'iconografia ad un capolavoro perduto dell'arte greca ed ellenistica, i motivi che conducono alla scelta dei miti e dell'iconografia con cui essi vengono raccontati all'osservatore sono comunque connessi con il clima culturale, con l'ideologia e con la mentalità romane.

⁵¹ Cfr principalmente BRAGANTINI 2001; ZANKER 2002f.

Medea infanticida nella pittura romana della prima età imperiale. Le testimonianze della prima età giulio - claudia

Le pitture della Casa di Giasone e della domus IX 5 14 - 16 e l'evoluzione dell'iconografia di Medea seduta nella plastica di età imperiale

Nella pittura parietale romana, in particolare nei dipinti provenienti dalle città vesuviane, le rappresentazioni della vicenda di Medea si focalizzano sulla resa del conflitto interiore e spirituale che precede l'assassinio dei figli e la tragica conclusione della vicenda. L'indagine psicologica sul conflitto che agita l'animo di Medea, straziato fra l'ira nei confronti Giasone e l'amore verso i suoi figli, viene dunque privilegiato rispetto alla narrazione della cruenta conclusione della vicenda, contrariamente a quanto si verifica in precedenza, soprattutto nella ceramografia italota, laddove numerose sono le raffigurazioni in cui compare la scena dell'uccisione dei fanciulli o della fuga di Medea su un carro tirato da un drago⁵².

La prima testimonianza in ordine cronologico di questa interpretazione del mito di Medea proviene dalla **Casa di Giasone** a Pompei (**MA 1**). Questa dimora si presenta con una pianta piuttosto anomala che non corrisponde né a quella canonica della *domus* italica né a quella con peristilio: dall'ingresso principale, al n°18 del Vicolo di Lucrezio, si accede, attraverso le *fauces* (a), direttamente al piccolo cortile porticato con *viridarium* e piccola fontana, mancando completamente sia l'atrio sia gli ambienti che solitamente gravitano attorno ad esso. Al di là di un frammento di uno

⁵² Cfr in particolare: GALLI 1906; SIMON 1954; SOURVINOU - INWOOD 1997; SCHMIDT 1992; ISLER - KERÉNYI 2000.

zoccolo di colore giallo ascritto dal MAU al II Stile⁵³, ma giudicato da F. Zevi⁵⁴ troppo esiguo per qualità ed estensione per costituire un fattore datante, non esistono elementi che permettano di inquadrare cronologicamente la casa al di là della metà del II sec. a. C. Fu poi nel I sec. a. C. che la casa assunse grosso modo l'aspetto attuale: dopo il terremoto del 62 d.C. la struttura, infatti, subì danni soprattutto nella zona a N del cortile, come si evince dalla decorazione in IV Stile di alcuni ambienti (*oecus* (o), alcova (n), ambiente (l) e da alcuni evidenti restauri piuttosto grossolani, ancora in corso all'epoca dell'eruzione del 79 d.C.

Sul lato S del cortile porticato si apre il triclinio (f), di una certa importanza sia per le notevoli dimensioni sia per i dipinti che lo decoravano: *Achille e Polissena*⁵⁵, *Giasone e Pelia*, e, forse, un episodio del mito di *Dioniso*. Sullo stesso lato del cortile si apre anche l'ambiente (g), più probabilmente un *oecus* con annesso un monumentale larario⁵⁶, che non un semplice cubicolo, decorato con i quadri rappresentanti *Pan e le Ninfe*, *Europa sul toro* ed *Ercole e Nesso*.

Dal triclinio (f), attraverso il piccolo ambiente (d), si accede poi al cubicolo (e), detto anche dell'*Amor fatale* (l'altro nome con cui è conosciuta la casa) a causa dei temi mitologici che vi compaiono. Lo schema decorativo⁵⁷ del cubicolo presenta uno zoccolo nero con un motivo di croci delineate in sottili listelli azzurri che nei punti di incrocio sono completati da quadrati viola messi per angolo con un fiore al centro. La zona mediana

⁵³ Si tratta di uno zoccolo giallo bordato al di sopra da una striscia di colore rosso nell'ambiente (h). A. MAU in *BdI* 1880, p.24.

⁵⁴ Cfr Zevi 1964, p. 9.

⁵⁵ Il quadro, inizialmente interpretato da Zevi come Fenice ed Ippodamia, è stato poi identificato sulla base del confronto con una replica frammentaria con lo stesso soggetto proveniente dalla casa degli Amorini Dorati cfr V. Sampaolo in *PPM* vol. V, Roma 1994, pp. 725 e vol. IX, Roma 1999, pp. 693; Seiler 1992, p. 25; pp. 109 - 110.

⁵⁶ La presenza di un larario è suggerita dai resti del recinto (z) con bassi muri rivestiti in marmo con dei fori interpretati come tracce della collocazione di un armadio in legno. Cfr F. Zevi 1964., p. 11.

⁵⁷ Cfr Sampaolo 1999b, pp. 681 - 688.

è a fondo rosso e presenta al centro di ogni parete un'edicola coperta da un soffitto cassettonato al centro del quale si trovava un quadro mitologico: Medea che medita l'uccisione dei figli sulla parete di fondo, Paride ed Elena sulla parete di destra e Fedra e la nutrice su quella di sinistra. Al di sopra, sui pannelli laterali, corre un fregio a fondo nero con vasi e piccoli oggetti, mentre la zona superiore mostra esili e semplici architetture su fondo bianco, oggi assai poco visibili, arricchite da *pinakes* e figure femminili. In linea con la semplicità e il voluto schematicismo della decorazione parietale, anche il pavimento si presenta come un semplice *opus signinum* senza ornamenti.

La datazione delle pitture dell'ambiente è collocata da F. Zevi ad una "fase intermedia del III Stile, quella fase che abbiamo definito *matura*"⁵⁸ e più precisamente alla prima età tiberiana, intorno al 20 d.C.; questa datazione è confermata dalla cronologia BASTET⁵⁹, che ascrive le pitture della casa di Giasone alla fase IC del III Stile (1 - 25 d.C.).

Al centro della parete N si trovava il dipinto con **Paride ed Elena**⁶⁰. La scena si svolge all'interno di un ambiente con alte colonne, tra le quali si apre una porta da cui esce un Erote che guarda Elena, sulla destra, indicandole Paride, seduto su una sedia con spalliera e piedi ricurvi. Elena, non particolarmente caratterizzata, veste un chitone viola che le lascia scoperto un braccio e un manto giallo e turchino, mentre Paride indossa una tiara, una tunica viola con maniche celesti e manto rosso, anassaridi, collana e orecchini, tutti elementi che lo caratterizzano come orientale.

Questa versione della scena⁶¹ della persuasione di Elena a seguire Paride si ritrova anche in una replica frammentaria dal tablino della casa degli

⁵⁸ Zevi 1964, p. 28.

⁵⁹ BASTET - DE VOS 1979, p. 50.

⁶⁰ Il quadro fu distaccato all'epoca dello scavo ed è ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 114320.

⁶¹ Una differente iconografia è attestata in una pittura vascolare attica del V secolo (Amphoriskos Berlino 30036) in cui Elena che viene spinta da Afrodite ad accettare l'amore di Paride, all'in piedi accanto alla dea, alla presenza di Himeros, il Desiderio.

Amorini Dorati, dalla casa dei Cinque Scheletri e da Ercolano. Si tratta di un'iconografia che compare già nella pittura vascolare greca – una versione con Paride seduto ed Elena in piedi compare in una pittura vascolare databile al 440 a.C. – ma solo nella ceramica italiota del V e IV sec. a. C. Paride compare in vesti orientali⁶².

È evidente, comunque, che in questo caso il pittore si è orientato verso una composizione bilanciata ed essenziale, in cui i due protagonisti sono affiancati paratatticamente su di uno stesso piano ed uniti fra loro dalla piccola figura di Eros, sottolineata dall'aprirsi della alta porta, che funge da cardine dell'intera composizione.

Dalla zona mediana della parete S proviene il dipinto con **Fedra e la nutrice**⁶³. Sullo sfondo di un'architettura colonnata con drappi rossi pendenti dall'alto, chiusa in basso da tramezzi bianchi che lasciano intravedere il cielo, è rappresentata Fedra che, in abiti viola che le lasciano scoperto un braccio e adorna di gioielli, è seduta su un trono e si volta indietro per parlare sottovoce con la nutrice, che tiene fra le mani il dittico e lo stilo, per stabilire insieme il contenuto della lettera da inviare al figliastro Ippolito per confessargli il suo amore. A destra è dipinta una fanciulla, un'ancella, di cui non è chiara la funzione dal punto di vista dello svolgimento della vicenda, ma che evidentemente è inserita per bilanciare sulla destra la composizione.

Fedra che concerta il contenuto della lettera con la nutrice è un tema decisamente raro nella pittura pompeiana, almeno in questa iconografia, ma che avrà buona fortuna sui sarcofagi di età imperiale, dal II al IV sec. d. C. In questo caso l'artista si è orientato verso un tipo di composizione piuttosto semplice, lineare e immediata.

⁶² Zevi 1964, pp. 41-42; cfr la Pelike da Cambridge, Fogg Art Museum 1925.30.46 (HAMPE 1981, n° 47), la Kalpis apula da Nola, Hannover, Kestner-Museum 775 (HAMPE 1981, n° 48), il lebetes apulo della Collezione Jatta di Ruvo, 1619 (HAMPE 1981, n° 49).

⁶³ Il quadro fu distaccato all'epoca dello scavo ed è ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. 114322.

Anche nel dipinto con **Medea che medita l'uccisione dei figli**⁶⁴ la scena si svolge in un ambiente con un'architettura colonnata, in cui stavolta al centro compare una porta scandita da due colonne bianche e lisce, chiusa ai lati da due tramezzi. Lo sfondo è chiuso a destra dell'osservatore da un'alta lesena bianca. In primo piano si vedono i due figli di Medea che giocano con gli astragali: il fanciullo di destra, coperto con un mantello azzurro, è inginocchiato e guarda verso lo spettatore, mentre quello di sinistra è all'in piedi con un mantello rosso sulle spalle e si avvicina alla madre agitando un ramoscello⁶⁵, simbolo di vittoria al gioco. Leggermente arretrata siede Medea, avvolta in un mantello ocra che le lascia scoperto il braccio destro. La mano sinistra stringe l'elsa della spada che tiene nascosta sotto al braccio, mentre con la destra si sostiene il capo, in un gesto meditativo.

In alto sulla sinistra, da una piccola finestra con una cortina nera drappeggiata e sostenuta da una sorta di piccolo gancio, si affaccia il pedagogo, barbato e con un bastone fra le mani, che guarda verso il basso con lo stesso atteggiamento pensieroso.

Anche in questa pittura il decoratore del cubicolo ha scelto di rappresentare il mito prescelto focalizzando l'attenzione su un momento "preparatorio" della vicenda, precedente l'azione e, sebbene lo spettatore presumibilmente conosca già il tragico svolgimento dei fatti, la disposizione dei personaggi, la moderazione dei gesti e delle pose, lo sfondo chiaro, l'equilibrio generale dell'immagine, danno un'impressione di pacatezza, compostezza, linearità della vicenda.

A questo punto, quello che interessa capire attraverso l'analisi della pittura di Medea e la sua correlazione con le altre vicende mitiche ad essa affiancate è il modo in cui la sua storia viene raccontata e quindi costruita

⁶⁴ MANN inv, 114321; SCHMIDT 1992, n°8 SAMPAOLO 1999B, p.688.

⁶⁵ « comme un suppliant demandant sa grâce » SCHEFOLD 1972, p. 143.

l'immagine, da un lato, e i motivi che spingono a tali scelte figurative, dall'altro. Scelte figurative e costruzione dell'immagine che sono soprattutto sintomatiche di un modo di vedere la storia che è a sua volta anche un modo di comunicare e di autorappresentarsi socialmente e che quindi offre una via di indagine per la mentalità, il gusto, la cultura delle diverse classi di committenza⁶⁶.

Analizziamo quindi più nel dettaglio il nostro quadro, cercando di riscontrare quegli elementi che possono aiutare a riconoscere il modo in cui questa immagine era stata creata e percepita da parte tanto del pittore quanto dell'osservatore e del committente.

Si può osservare, innanzitutto, che lo sfondo del dipinto ricorda uno sfondo teatrale, anche se è improbabile che essa voglia richiamare una vera e propria rappresentazione scenica, dal momento che i personaggi non indossano abiti e maschere teatrale. In ogni caso, l'ipotesi che il fondale dei tre dipinti del cubicolo evocasse una scenografia teatrale era già stata introdotta dallo SCHEFOLD⁶⁷ e si basa sul fatto che lo sfondo è costituito da colonne e pilastri, un motivo antico che richiama le facciate dei palazzi: ma fra le colonne si può vedere il cielo, anche in quelle che in teoria comunicano con un'altra stanza come nel caso della finestra da cui si affaccia il Pedagogo nel dipinto di Medea, il che significa che la facciata del palazzo in realtà rimanda alle *scenae frontes* teatrali. Un elemento che, secondo lo studioso svizzero, non serve ad indurre lo spettatore a pensare ad una rappresentazione teatrale, ma a conferire a tutte e tre le pitture un'atmosfera solenne che, insieme alla tripartizione classicheggiante della parete, dà un senso di elevazione morale alla scena.

Inoltre, a proposito dell'apertura nel fondale scenico da cui si intravede il cielo, c'è da fare un ulteriore rilievo.

⁶⁶ BRAGANTINI 1995.

⁶⁷ SCHEFOLD 1972, p. 142.

Osservando i tre dipinti si nota come solo nei dipinti di Medea e di Fedra si veda il cielo al di là delle colonne, mentre nel dipinto di Elena l'apertura in alto al di là della cortina è cieca. Per di più, in quest'ultimo, il centro della composizione è costituito da una porta che, nel contesto della rappresentazione, presumibilmente conduce in un'altra stanza, e comunque non all'aperto⁶⁸. Questa situazione rispecchia perfettamente quella reale della posizione del cubicolo: le pitture di Fedra e Medea sono disposte rispettivamente sulla parete O e sud, entrambe pareti che chiudono la casa verso l'esterno, l'una verso il vicolo di Lucrezio e l'altra verso quello di Tesmo, mentre il quadro di Elena e Paride si trova sulla parete N, a confine con il triclinio (f).

Questa disposizione dei quadri è da leggere come una conferma del fatto che i tre dipinti erano pensati, costruiti e collocati secondo la reale ubicazione e organizzazione dell'ambiente in cui erano disposti. Non solo, ma anche il soggetto di Elena e Paride potrebbe essere stato scelto, oltre che per una chiara "assonanza" con il tema degli altri due dipinti, anche perché l'iconografia ricorrente di questo tema prevedeva una porta e quindi il rimando ad una zona di passaggio all'interno della casa. Del resto, anche F. Zevi⁶⁹, analizzando i cicli pittorici dei tre ambienti principali della casa di Giasone, ipotizza che i vari dipinti fossero pensati e costruiti per la loro destinazione in un particolare punto della stanza, in modo tale da essere più facilmente leggibili allo spettatore. Ad esempio, nei quadri posti sulle pareti di fondo delle stanze si è generalmente scelta una composizione piramidale (come nel quadro con Giasone al cospetto di Pelia) culminante in una figura centrale che domina la scena; l'apparente eccezione è costituita proprio dal quadro di Medea, in cui la figura

⁶⁸Questo si deduce dal confronto con la replica dello stesso tema della casa degli Amorini Dorati, dove Eros, invece di indicare Paride come nel nostro caso, indica la porta che conduce al talamo, e quindi ad un'altra stanza.

⁶⁹Zevi 1964, p. 52 e ss.

protagonista è decentrata verso destra in modo tale da essere posta in corrispondenza della porta della stanza ed essere immediatamente visibile; sempre per facilitare la lettura delle immagini, si è anche cercato di porre figure in movimento sempre in quadri che si trovassero nelle pareti di fondo, e non lateralmente, laddove avrebbero dato un senso di disorientamento.

Inoltre, l'attenta disposizione dei personaggi all'interno dei quadri e di questi all'interno degli ambienti è stata sottolineata anche da B. BERGMANN⁷⁰, la quale ha notato anche una chiara relazione visiva fra i dipinti di diversi ambienti. Ponendo un ipotetico visitatore in corrispondenza dell'angolo NE del peristilio, come per accedere al cubicolo (e) ed al triclinio (f), questi avrebbe intravisto i due quadri centrali della parete di fondo dei due ambienti, ma secondo una prospettiva particolare: i due quadri con Medea infanticida e Giasone al cospetto di Pelia risultavano "ritagliati" dai due vani di ingresso, in modo tale che apparissero dal di fuori solo due personaggi: Giasone, riconoscibile dalla mancanza del sandalo, e Medea, entrambi estrapolati dal loro contesto narrativo originario; solo in un secondo momento, entrando nelle due stanze lo spettatore avrebbe avuto esatta cognizione delle due raffigurazioni ed avrebbe apprezzato il gioco scenografico (tav. I, fig. 1-2).

L'elemento più originale dei dipinti della casa di Giasone è, quindi, sicuramente l'unità di costruzione ed impostazione della scena, la tripartizione del fondale, l'omogeneità nell'impostazione dei tre dipinti, il che lascia pensare che essi siano stati pensati, costruiti proprio per quell'ambiente e per quella disposizione.

Un altro elemento osservabile nel cubicolo (e), è che in ogni quadro si trova un personaggio seduto: Medea sulla parete di fondo, disposta lateralmente per trovarsi in corrispondenza della porta di ingresso, Fedra

⁷⁰ BERGMANN 1996, pp. 199 - 218, in part. p. 213 ss, fig. 91.

sulla sinistra e Paride sulla destra. All'interno dei singoli quadri, entrambi i personaggi seduti delle pareti laterali si trovano a sinistra, per cui, affrontati risultano disposti con uno schema inverso, creando una disposizione chiastica fra loro rispetto ai due personaggi stanti, ovvero Elena e l'ancella; di quest'ultima ora si comprende la funzione, che non è narrativa, ma ha lo scopo di bilanciare la scena sulla destra e renderla analoga e inversa rispetto a quella posta di fronte. Se il personaggio di Paride, dunque, è seduto rivolto verso l'ingresso, Fedra è invece seduta rivolgendo le spalle all'ingresso, ma con il capo volto all'indietro. Si chiarisce, quindi, come anche la scelta di disporre il dipinto con Fedra sulla parete di sinistra, facendo in modo che tutti personaggi seduti siano rivolti verso il visitatore che entra nell'ambiente, risponda ad una volontà di organizzare gli spazi decorativi in modo rigoroso ed armonico, perfettamente bilanciato. La figura dell'ancella, dunque, non è un semplice riempitivo per controbilanciare il gruppo Fedra/Nutrice⁷¹, ma un espediente per renderlo perfettamente analogo allo schema tripartito del quadro antistante, poiché se non ci fosse stata questa volontà, probabilmente il gruppo avrebbe occupato il centro del dipinto, risultando però asimmetrico.

I tre dipinti del cubicolo sono quindi legati fra loro, sia dal punto di visto cromatico, che per la struttura tripartita, che per il modo in cui si colloca nella prospettiva dell'ambiente, formando con gli altri due una sorta di percorso visivo, un accurato gioco scenografico che guida l'occhio dello spettatore fin dall'ingresso⁷².

⁷¹ Gruppo che risulterebbe troppo pesante se lasciato da solo in quella posizione; cfr ARNHEIM 1962, p. 38.

⁷² Come percorso visivo legato al suo interno anche da contenuti ed un filo conduttore di ordine tematico, il cubicolo (e) della casa di Giasone apparterrebbe, secondo B. BERGMANN (1991, pp. 209 ss), ad una serie di gallerie di donne mitiche protagoniste di amori infelici che compaiono sia in letteratura che nella decorazione domestica contemporanea. Se, infatti, è difficile stabilire per quale motivo siano state scelte proprio Medea, Fedra e Elena per il cubicolo (e) della casa di Giasone, Medea e Leda

Le due vie di lettura possibili di questa disposizione, però, ovvero che i dipinti siano stati scelti per il loro tema e per il loro messaggio (sia che esso fosse intenzionalmente morale o semplicemente dettato da suggestioni tematiche) o che siano stati scelti per la loro coerenza formale e per il fatto che ben si adattavano alla conformazione della stanza, non si escludono affatto a vicenda, anzi, sono ammissibili entrambe. Al contrario, non è pensabile che un unico, monolitico criterio soprintendesse alla scelta dei soggetti, ma anzi dimostra che esso era frutto di una riflessione non casuale che si sviluppa su vari piani, sia di ordine estetico che contenutistico.

Ma torniamo al dipinto di Medea. La presenza contemporanea nel dipinto di Medea con i figli e del pedagogo che osserva la scena⁷³, induce a pensare che la tecnica narrativa adottata in questo caso dall'artista consiste nel giustapporre i personaggi principali che prendono parte al vicenda, allineandoli in maniera in qualche modo *compendiaria*, tale che lo spettatore abbia un'idea globale, esposta nei suoi tratti salienti, della vicenda a cui sta "assistendo"⁷⁴. Del resto la traduzione in immagine di un

per la villa di Arianna a *Stabiae*, Fedra, Canace, Biblis, Scilla e Pasifae per la villa di Munatia Procula a Tor Marancia, è anche vero che la poesia contemporanea conta più di un esempio di "gallerie" di donne coinvolte in storie d'amore tragiche, di cui viene sottolineata la passione ed il tormento. In particolare, l'autrice rinviene nella poesia di Ovidio, specificamente nelle *Heroides* - e non sarà forse un caso che tre delle eroine delle lettere compaiano proprio nella casa di Giasone - una enfattizzazione del potere accecante e sovrumano dell'amore che secondo la BERGMANN avrebbe un valore paradigmatico e servirebbe quale *exemplum* al negativo delle virtù coniugali che qui verrebbero appunto celebrate, in linea con la politica di restaurazione morale augustea.

⁷³ La figura del pedagogo può apparire a prima vista come un elemento visivo che quasi disturba l'osservatore, dando l'impressione che vada ad interferire con il ritmo della parte inferiore del quadro costituito dalla linea che idealmente unisce Medea e i due figli; come una sorta di "elemento di disturbo" è stata vista da Zevi (1964 p. 41), che arriva ad ipotizzare che si tratti di una aggiunta da parte del copista rispetto ad un ipotetico originale greco.

⁷⁴ Un procedimento narrativo simile si esplica, anche se in maniera molto più complessa ed articolata, in alcuni dipinti rappresentanti la vicenda di *Admeto ed Alceste*, in cui più personaggi del dramma si affollano in un'unica immagine, secondo un procedimento narrativo che tende ad accostare paratatticamente i vari personaggi ed elementi che lo compongono, senza rappresentare un'azione vera e propria, ma la *sostanza* della tragedia. BRAGANTINI 2001.

episodio mitico tratto da un testo letterario non doveva assolutamente seguire dei criteri di aderenza totale al suo modello, ma piuttosto preoccuparsi di rendere quel particolare episodio mitico nel suo codice linguistico, ovvero attraverso un'unica immagine che deve dare il senso globale dell'intera vicenda, della storia nella sua sostanza⁷⁵.

Concentriamoci ora sulla figura di Medea e sul modo in cui è raffigurata. Come si è visto, essa è rappresentata seduta, con il capo reclinato appoggiato sulla mano e lo sguardo rivolto ai suoi figli che giocano. Questo atteggiamento è usato nell'arte antica per rappresentare momenti di riflessione, meditazione, ma anche sentimenti di tristezza e rassegnazione, addirittura il pianto: un'iconografia che, dal punto di vista formale, fu inizialmente ricondotta dal NEUTSCH⁷⁶ ad opere della seconda metà del IV sec. a. C. Attraverso l'analisi di questo gesto e della sua ricorrenza nell'arte greca il SETTIS⁷⁷ lo fa derivare, invece, da un originale scultoreo introdotto intorno al 460 a.C. in una celebre opera, in cui si riconosce *Penelope* che medita sulla sua sorte e sulla sua condizione di donna sola, ed utilizzato poi in seguito per indicare atteggiamenti di meditazione, incertezza, dubbio, addirittura tristezza e pianto, a seconda dei contesti.

Tutta la scena sembra, infatti, pervasa da una soffusa malinconia, un cupo lutto: il conflitto profondo fra l'amore per i figli e l'ira contro il Giasone si è come sciolto in una triste consapevolezza che porta Medea a guardare sconsolata le sue creature, afflitta, ma ormai quasi rassegnata al

⁷⁵ WALLACE HADRILL 1983.

⁷⁶ NEUTSCH 1938, p. 182, nota 3. In questo articolo, NEUTSCH riconosceva nel quadro della casa di Giasone la copia di un dipinto di Aristolao, pittore del IV sec. a. C. seguace della scuola sicionia e della cd *Chrestographia*, una corrente artistica basata su una tecnica pittorica metodica e razionale, fedele a principi di verosimiglianza, simmetria, ordine (cfr MORENO 1989 pp. 131 sgg.; CAGIANO DE AZEVEDO 1956). Il fondo scandito in tre parti uguali, l'asse prospettico secondo cui sono disposte le figure di Medea e dei due fanciulli e che poi culmina in alto con la figura del pedagogo, gli stessi personaggi inquadrati in forme geometriche, sono tutti elementi che, secondo l'autore, ricondurrebbero il dipinto ad un originale nato nell'ambito di questa scuola così fedele a principi geometrici e matematici piuttosto rigorosi.

⁷⁷ cfr SETTIS 1975, p. 12.

loro destino. Sembra quasi che l'eroina guardi le tombe dei suoi figli, più che i figli ancora vivi e che il pittore abbia qui voluto ritrarre il momento in cui la maga "piange il suo stesso destino di essere Medea"⁷⁸. L'immagine di Medea così come viene presentata in questa pittura, dunque, viene focalizzata in maniera quasi esclusiva sugli aspetti più sentimentali e patetici del mito: più che una donna dalle origini divine e dai poteri sovranaturali in cerca della sua vendetta per l'offesa ricevuta da Giasone e da Creonte, essa appare più nettamente caratterizzata come una donna affranta per la fine della sua vicenda d'amore, lontana dall'apparire un personaggio complesso (madre, donna, e anche divinità) in preda a sentimenti violenti come dolore, amore, orgoglio, sete di vendetta.

La vicenda di Medea viene dunque spogliata dai suoi elementi più accesamente drammatici e cruenti e viene equiparata ad una storia d'amore infelice e dall'esito terribile: in questo, dunque, non molto diversa dall'insana passione di Fedra per il figliastro Ippolito o dell'incontrollato sentimento di Elena per Paride. Ed ecco che allora le tre vicende sono accostate fra loro, in qualche modo equiparate le une alle altre, ed omologate anche nella scelte figurative riguardanti i colori, lo sfondo e la composizione dell'immagine, poiché esse erano sentite, percepite dallo spettatore come affini fra loro.

Dunque, il modo di rappresentare la storia di Medea e di relazionarla ad altre vicende mitiche, la scelta dei tempi e dei modi della narrazione possono aiutare a indagare le ragioni di gusto, cultura e mentalità che poi sfociano nella scelta e nel trattamento di determinati soggetti.

Come si è visto sopra, le pitture del cubicolo di Medea si collocano cronologicamente ai primi anni del regno di Tiberio, intorno al 20 d.C., all'interno di una fase del III Stile (Ic, databile al 1 - 25 d.C.), che si caratterizza per essere in periodo di maturazione ed assestamento dei

⁷⁸ SIMON 1961.

principi figurativi e formali che caratterizzano questa maniera pittorica: l'eleganza e la sobrietà della parete, l'omogeneità dal punto di vista cromatico⁷⁹, le forme architettoniche pompose e regali del II Stile ridotte ad esili strutture filiformi ed inconsistenti, la cui unica funzione strutturale è quella di incorniciare i quadri figurati, i veri protagonisti della parete dipinta. Un maniera artistica che traduce a livello formale la rigorosa politica di restaurazione del principato: la propaganda politica e morale di Augusto si incarna in scelte figurative di stampo prevalentemente neoclassico, uno stile lineare e sobrio, che al di sopra di tutti può comunicare in maniera diretta il messaggio pacificatore del suo regime⁸⁰. La scelta di uno stile classicheggiante non è quindi relativo solo ad un fattore di gusto o puramente estetico: si tratta di un vero e proprio codice figurativo, un linguaggio simbolico attraverso il quale le diverse classi di committenza possono dare forma alle loro esigenze comunicative, in questo caso alla loro adesione e consenso ad un regime politico.

Oltre che nell'impostazione della parete, l'impianto classicheggiante del III Stile si riscontra soprattutto nei quadri figurati, nella scelta dei soggetti rappresentati come nei modi della narrazione.

Le scene mitologiche rappresentate in questa fase riprendono perlopiù modelli ed iconografie della pittura greca classica, fedeli anch'esse al classicismo dominante nell'arte pubblica, proposte con uno stile piuttosto povero di contenuti narrativi. Anche in questo caso la scelta stilistica è funzionale alla diffusione del messaggio ideologico: la semplicità della rappresentazione è un elemento indispensabile perché esso sia immediatamente comprensibile al più grande numero di persone possibile.

⁷⁹ La parete di III Stile si caratterizza infatti per una notevole attenzione nei confronti dell'unità cromatica della parete, soprattutto nella coerenza cromatica fra parete e quadro figurato, dimostrando così una certa attenzione per l'aspetto formale e decorativo della pittura. Cfr. BRAGANTINI - PARISE BADONI 1994 p. 122.

⁸⁰ Per il classicismo nell'arte pubblica e dei suoi riflessi nell'arte privata cfr in generale ZANKER 1987.

Degli stessi miti raccontati in passato, ad esempio *Teseo ed il Minotauro* o *Perseo ed Andromeda*⁸¹, si rappresentano ora momenti diversi in cui la situazione è risolta e tutto appare pacificato e compiuto. È stato spesso suggerito che quadri di questo genere provenissero da originali greci o ellenistici, la qual cosa è probabilmente vera in certi casi, anche se non sempre è verificabile. Il ricondurre tali pitture a modelli classici non deve però impedire di guardare l'uso e l'elaborazione di queste immagini come un prodotto di una mentalità e di una cultura romane, il che porta a pensare che, anche laddove siano stati scelti dei motivi o delle iconografie greche, questo sia avvenuto per un motivo connesso soprattutto con l'attualità del mondo romano.

Le pitture del cubicolo (e) della casa di Giasone, e in generale del suo apparato decorativo, rientrano pienamente in questo discorso.

Tutta l'impostazione del dipinto di Medea, per concentrarci sull'esempio che riguarda più da vicino questo studio, ma che è comune anche agli altri dipinti, è improntata ad una severa maniera classicista⁸², in cui il quadro figurato è povero di contenuti narrativi veri e propri: i personaggi non agiscono davvero sulla scena, ma sono come appiattiti su uno stesso piano, rappresentazioni fredde del loro personaggio, quasi ridotti a simboli di se stessi. Della storia raccontata si predilige un momento preparatorio, scarsamente patetico e coinvolgente, in un certo modo statico. Lo sfondo bianco uniforme e tripartito schematicamente, i colori soffusi, i gesti pacati e misurati, tutto ciò contribuisce a delineare, assieme alla scelta di un momento del mito non ancora nel vivo del suo svolgimento, un clima rasserenante, che va al di là del contenuto tragico delle vicende rappresentate.

Il classicismo dell'arte ufficiale viene dunque trasportato in ambito

⁸¹Per l'evoluzione dell'iconografia di questi soggetti cfr. BRAGANTINI 1995.

⁸²ZEVI 1964, p. 70.

privato e si manifesta con chiarezza nelle scelte figurative e nei modi della narrazione dei soggetti prescelti.

Il mito di Medea, anche se non può essere annoverato fra i miti più frequenti della *pax Augusti*, al pari di miti quali ad esempio Teseo o Icaro, data la scarsità di attestazioni pittoriche domestiche di questo periodo, viene riformulato in funzione di un messaggio analogo, rispecchiandolo sia dal punto di vista stilistico che nell'associazione con i dipinti di Fedra e Paride, anch'essi, del resto non attestati con particolare frequenza in questa fase. Anzi, forse proprio la rarità dei temi e delle iconografie doveva conferire a questo ciclo pittorico una certa importanza, sottolineando di riflesso il prestigio e la cultura del committente, oltre che la sua adesione ai principi morali della propaganda del principato.

Nella pittura romana ritroviamo solo un altro esemplare pittorico in cui sia riportata un'iconografia paragonabile a quella della casa di Giasone, proveniente dalla **domus IX 5, 14 - 16**⁸³ (MA 2).

Si tratta di un complesso piuttosto vasto nato dall'unione di due abitazioni originariamente indipendenti, come dimostrano i due ingressi con relativo atrio ai numeri 14 e 16 e la presenza in entrambe le parti di una cucina con annesso larario.

La decorazione più antica della casa sopravvive solo nei pavimenti in cocciopesto ornato con tessere marmoree o scaglie di marmi policromi databili al II Stile e concentrati nel nucleo a N del complesso⁸⁴. Di poco più tardi sono i pavimenti dell'ambiente (m) a mosaico bianco a ordito obliquo, e del vestibolo (a), un mosaico bianco e nero con soglia a volute contrapposte, databili al III Stile; anch'essi sono situati nella zona settentrionale della casa.

⁸³ BRAGANTINI 1999b.

⁸⁴ I pavimenti della fase tardo repubblicana si trovano nei seguenti ambienti: cubicolo (l), cubicolo (g), ala (e), cubicolo (c), atrio (b).

Più tarda ancora è la cronologia della decorazione pittorica, interamente in IV Stile. Essa si caratterizza, ancora una volta nel nucleo settentrionale del complesso, come una pittura decisamente rapida e grezza per quanto concerne l'apparato decorativo e, riguardo ai quadri figurati con temi mitologici, di stile popolare, vivace e dalla policromia piuttosto accesa, ma di qualità scadente e banale. A causa della loro qualità le pitture di questa casa sono state associate alla produzione di una bottega nota come la bottega di Via di Castricio⁸⁵, attiva a Pompei dopo il terremoto soprattutto nelle *Regiones* I e II, e che si distingue proprio per la banalità e la goffaggine nella resa delle iconografie tradizionali.

La scelta dei temi sembra concentrarsi su soggetti piuttosto leggeri e disimpegnati, molto in voga nel repertorio della pittura della tarda età giulio claudia e dell'età flavia, in cui l'azione viene annullata in favore di una rappresentazione puramente decorativa dei personaggi mitologici, in questo lontana dall'austerità del classicismo augusteo così come dal messaggio morale di alcuni suoi miti: alcuni esempi sono le rappresentazioni di *Narciso* (peristilio k), *Venere pescatrice* (cubicolo c), *Dioniso e Arianna* (triclinio f). Ma anche laddove compaiono miti di maggior impegno, come nei dipinti dell'*ala* (e), la vicenda appare molto banalizzata e appiattita alla pura raffigurazione dei personaggi: è il caso del quadretto con *Teseo e Arianna* che conversano davanti al corpo senza vita del Minotauro, un'iconografia piuttosto rara, in cui la tensione e l'alto messaggio morale che questo tema aveva durante l'età augustea sembra essere sparito, e il Minotauro ridotto ad un semplice elemento distintivo di una coppia di amanti mitologici; allo stesso modo, il quadro raffigurante *Oreste e Pilade al cospetto di Ifigenia* si presenta in una redazione decisamente popolare sia per lo stile, molto grossolano, sia per l'impostazione della scena.

⁸⁵ DE VOS 1981.

Diversa appare la situazione nella zona meridionale della casa, laddove, anche se i dati a disposizione sono assai esigui, sembra che vi sia stata una maggiore attenzione nella decorazione: discreta, infatti, appare la decorazione superstite del triclinio (d'), in cui si vedono ancora poche tracce di candelabri a volute con corni pitorii, e che doveva essere formata da quadretti con nature morte e paesaggi; inoltre, la mancanza di intonaco negli ambienti (m) ed (n)⁸⁶ attesterebbe che la decorazione della casa, al momento dell'eruzione, era in corso di ristrutturazione.

Più semplice era lo schema decorativo dell'ala (c') che ospitava il quadro con **Medea che medita l'infanticidio**⁸⁷: essa era costituita da uno zoccolo ed una zona mediana bianca delimitati entrambi da fasce di colore rosso.

Il quadro è giunto in condizioni estremamente frammentarie: si conserva solo la parte inferiore di una figura femminile avvolta in un manto fittamente drappeggiato di colore rosso arancio, seduta su un sedile chiaro e volta verso sinistra; nella mano sinistra, ornata da un piccolo anello con gemma, regge una spada ancora rinfoderata a cui è legata una benda.

Essendo conservata solo una piccola parte del dipinto, poco si può dire della sua impostazione generale, se non che, forse, non doveva essere troppo dissimile da quella della casa di Giasone⁸⁸.

Quello che è interessante notare è che, a differenza delle pitture del resto della casa, in questo caso l'esecuzione del dipinto appare più raffinata e meglio eseguita, al pari della decorazione del triclinio (d'). Questo può portare ad ipotizzare due soluzioni: le due case che formano il complesso sono state unite non molto tempo prima dell'eruzione, quando la decorazione in IV Stile di entrambe era già stata commissionata ed eseguita dai rispettivi proprietari, con mezzi economici evidentemente diversi;

⁸⁶ MAU in Bdl 1879, p. 208.

⁸⁷ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111440

⁸⁸ La larghezza massima del frammento è di 43 cm e, rapportata alla dimensione della lacuna, 90 cm, lascia pensare che la raffigurazione prevedesse anche la presenza dei bambini.

un'altra ipotesi è che le due case, già unite, siano state decorate in tempi diversi, magari a cavallo del terremoto, o semplicemente riservando alla zona meridionale un'attenzione decorativa maggiore, magari perché più frequentata. In ogni caso, sta di fatto che la pittura di Medea aveva una posizione piuttosto centrale nella decorazione della zona dell'atrio e, per quanto è dato di capirne, doveva costituirne uno dei punti fondamentali.

Ora, quello che incuriosisce è il fatto che le uniche due pitture in cui si osserva un tale iconografia di Medea si trovino a pochi metri di distanza, in due case, la casa di Giasone e quest'ultima, praticamente adiacenti. Non è improbabile, però, che il committente dell'affresco della *domus* IX 5 14 - 16 nel richiedere il dipinto si sia ispirato anche a quello presente nella casa adiacente, una casa senza dubbio ricca e raffinata e che non era difficile prendere come modello. Si tratta naturalmente di una suggestione senza pretesa di veridicità, ma spiegherebbe perché si è scelta una tale iconografia di Medea in un momento in cui, per ragioni di gusto e di sensibilità che poi si vedranno in seguito, ve ne era un'altra ben più diffusa in ambito pubblico come in quello privato.

* * *

L'iconografia di Medea appena esaminata non sembra avere grande successo in pittura e durante il tardo periodo giulio claudio sarà decisamente soppiantata dall'iconografia di Medea stante, che esamineremo in seguito, diffusa sia a livello pubblico che privato, sia in pittura che, più tardi, sui sarcofagi di produzione urbana e in scultura.

L'immagine di Medea seduta che medita assorta sull'imminente morte dei suoi figli, dunque, tralasciata in pittura a favore di un tipo di rappresentazione che incarna meglio le istanze artistiche e comunicative della tarda età giulio - claudia e poi flavia, ricompare invece quasi un secolo

dopo in scultura in due casi provenienti da ambiente provinciale⁸⁹: la lettura di queste due immagini offre interessanti spunti di riflessione sull'uso e la percezione delle immagini e sulla trasformazione e rielaborazione delle iconografie nei diversi ambiti e contesti.

Medea seduta e pensierosa compare, infatti, in un **sarcofago proveniente da Antalya (Turchia) (MS 6)** datato fra il 150 ed il 155 d.C.: la composizione è simmetrica e mostra ai due lati rispettivamente una donna ed un uomo che si allontanano cercando di portare con sé due fanciulli, al centro una figura femminile seduta ed altre due donne in piedi che si allontanano. L'iconografia del pezzo fu inizialmente letta dal WIEGARTZ⁹⁰ come il mito dei Niobidi, ravvisando nella figura centrale Niobe che assiste inerte alla morte dei suoi figli. Ma la mancanza di chiari attributi che connotassero le figure laterali come Artemide ed Apollo ed il fatto che i due gruppi laterali sembrino in realtà fuggire terrorizzati proprio dalla figura centrale, ha portato J. MARCADÈ⁹¹ ad ipotizzare che si tratti in realtà di Medea e che il movimento centrifugo dell'immagine fotografi la fase più drammatica della storia, "*quand pése sur les fils de Jason la menace de l'infaticide*"⁹².

La figura di Medea del sarcofago di Antalya, piuttosto deteriorata, è chiarita per certi aspetti da un **trapezoforo marmoreo proveniente da Dion (Macedonia)**⁹³ (tav. II, fig. 1-2). Il sostegno di tavolo, la cui funzione è chiarita dalle tracce di un pilastro sul retro, corrisponde alla composizione della parte sinistra del sarcofago, il che fa supporre che fosse completato da un altro gruppo in cui fossero rappresentati il pedagogo e l'altro fanciullo: il trapezoforo è costituito, infatti, da una figura femminile seduta, che nasconde un fodero di spada al di sotto del manto riccamente drappeggiato, mentre nell'altra mano, ora perduta assieme alla testa,

⁸⁹ Cfr in generale GAGGADIS - ROBIN 1994.

⁹⁰ WIEGARTZ 1956 pp. 62 - 63.

⁹¹ MARCADÈ 1982.

⁹² MARCADÈ, 1982, p.36.

⁹³ STEFANIDOU TIVERIOU 1991.

doveva esserci probabilmente la spada; il piede sinistro è appoggiato sul gradino del piccolo trono, mentre l'altra gamba accenna un movimento come per scendere dallo scanno. Sulla sinistra, leggermente avanzato e di proporzioni inferiori è il gruppo composto da una figura femminile inginocchiata, evidentemente la nutrice presente anche nel sarcofago, che tiene abbracciato un fanciullo. Pur essendo in condizioni frammentarie ed evidentemente incompleto, il sostegno di tavolo chiarisce, come si diceva, l'immagine del sarcofago: in quest'ultimo, infatti, la zona al di sotto del braccio sinistro è abrasa, per cui solo il confronto con il trapezoforo può chiarire che lì doveva trovarsi il fodero della spada e quindi confermare l'ipotesi che si tratti di Medea, scartando definitivamente l'ipotesi di Niobe.

Il sostegno di tavolo di Dion è un pezzo di ottima fattura, probabilmente di un'officina attica non immune da forti influenze microasiatiche, come dimostra la lavorazione della modanatura del podio⁹⁴. Per quanto riguarda la cronologia, i forti chiaroscuri delle pieghe della stoffa, i contrasti, la proporzione degli elementi ha dei paralleli con delle opere attiche di età antonina, cronologia confermata anche da un confronto con una statua di Tyche del Museo di Heraklion⁹⁵ che, molto simile nella postura e nel drappeggio della veste, mostra il volto di Faustina Minore: questo dato porta STEFANIDOU TIVERIOU a datare il nostro trapezoforo al tardo terzo quarto del II sec. d.C.

Ma l'aspetto più singolare che emerge dalla lettura di queste due opere è che uno schema simile compare anche in una serie di sarcofagi in cui è rappresentata Creusa che riceve i doni avvelenati portati dai figli di Medea⁹⁶. E alle rappresentazioni su sarcofagi si può aggiungere anche un'altra testimonianza molto significativa, costituita da una coppa d'argento di Ward - Lüttingen in cui GRASSINGER riconosce nella

⁹⁴ STEFANIDOU TIVERIOU 1991 p. 283.

⁹⁵ STEFANIDOU TIVERIOU 1991, p.288.

⁹⁶ GAGGADIS - ROBIN 1994 pp. 125 - 145 e 165 ss.

composizione della scena di Creusa che riceve i doni dai fanciulli in presenza di Giasone delle influenze della grande scultura tardo classica: Prassitele per la figura di Giasone e alcune immagini dell'Afrodite tardo classica per Creusa, che ritornano anche nella prima età imperiale⁹⁷ (tav. II, fig. 3).

In quasi tutti i casi⁹⁸, la postura è estremamente simile, anche se non identica: la figlia di Creonte è seduta su uno trono con le gambe incrociate, tenendo la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Una posa vanitosa e leggiadra che solo pochi, quasi impercettibili dettagli trasformano nella Medea del sarcofago di Antalya e del trapezoforo di Dion, fotografando il momento in cui la maga sembra prendere la sua risoluzione finale: la mano destra si solleva dal trono come per prendere la spada, la gamba destra è già appoggiata per terra; il senso del movimento pervade tutta la figura, che ruota leggermente sul piede sinistro come per scendere per poi avventarsi sui fanciulli.

Si assiste dunque ad una sorta di scivolamento iconografico, in cui, mutando solo alcuni dettagli, il senso dell'immagine cambia completamente. Creusa che riceve i doni e Medea seduta prima di assassinare i figli sono due immagini che preludono a scene di morte violenta e forse è questo il motivo per cui, entrambe investite di un forte simbolismo funerario, vengono sentite in qualche modo vicine, tanto da adottare lo stesso schema iconografico: ecco dunque la *polivalenza* dell'immagine di cui parla MARCADÈ⁹⁹.

Dell'iconografia dei sarcofagi in cui compare, all'interno del ciclo delle storie di Medea, la consegna dei doni e la morte di Creusa, del suo valore

⁹⁷ cfr. GRASSINGER 1997B

⁹⁸ Fa eccezione il sarcofago tardo antonino di Basilea (MS 11) in cui Creusa si volta all'indietro di scatto alla vista dei fanciulli, come per chiedere consiglio alla nutrice sul da farsi.

⁹⁹ MARCADÈ 1982, p. 37; secondo MARCADÈ, la ragione per cui si sarebbe scelto un tema del genere come soggetto per un sarcofago probabilmente destinato a bambini sta nel fatto che i figli di Medea erano stati divinizzati dopo la morte ed omaggiati da un culto fondato a Corinto.

nell'economia della narrazione e del suo senso all'interno del simbolismo funerario romano, ci si occuperà più avanti; per ora concentriamoci ancora sulla figura di Medea nei due esemplari di età antonina confrontandoli con la pittura dalla casa di Giasone: guardarle e rendersi conto che il clima della scena è completamente cambiato è una sensazione davvero immediata.

La Medea della pittura pompeiana era malinconicamente seduta, in una posa densa di dubbio, meditazione, angoscia; la spada ancora nel fodero, nascosta sotto il braccio; completamente diversa l'immagine sul trapezoforo, dove, anche se il braccio destro è andato perduto, si vede chiaramente che il fodero sotto il braccio della maga è vuoto e dunque essa doveva tenere fra le mani la spada già sguainata. Alla perfetta calma è subentrato l'inizio dell'azione, lo scatto del piede, la torsione del corpo che sta per muoversi: si tratta di una scena diversa, immediatamente successiva a quella della pittura, quando ormai ella ha deciso e sta per compiere il crimine. Per rendere questo momento si è scelta anche un'altra impostazione dell'immagine: dalla disposizione quasi paratattica della pittura, in cui Medea e i figli sono disposti su di una linea retta appena turbata dalla presenza del pedagogo in alto, nel sarcofago di Antalya la protagonista sembra posta al centro di un'esplosione, in una composizione fortemente centrifuga che esalta tutta la drammaticità dell'evento. Una ricerca del patetico, del movimento violento dell'immagine, tipica dell'arte di questo periodo, che anche laddove si risolve in elementi formali di stampo classicheggiante -come nel caso del trapezoforo di Dion, dove il dettaglio della scollatura di Medea e anche la sua posizione possono ricordare la classicistica *Tellus* dell'Ara Pacis¹⁰⁰- lo utilizza sempre per ottenere un effetto drammatico, denso di *pathos*.

A questo punto importa poco chiedersi, come fa GAGGADIS - ROBIN¹⁰¹ al termine della sua rassegna di immagini di questo episodio del mito di Medea, di quale grande pittura dell'antichità fosse copia la *Medea* di

¹⁰⁰ STEFANIDOU TIVERIOU 1991, p. 299 ss.

¹⁰¹ GAGGADIS - ROBIN 1994, pp. 171 - 2.

Pompei, se del quadro di Timomaco di Bisanzio o di quello di Aristolao: sta di fatto che la sua impostazione classicistica, propria del modello o dettata dal gusto dell'artista, venne apprezzata e fatta propria in età giulio - claudia perché consona al gusto del tempo; quasi un secolo dopo, la stessa iconografia, evidentemente famosa e perciò riproposta con naturalezza, viene smontata, svuotata dall'interno, rafforzata nella sua tragicità e resa consona ad un uso funerario che richiedeva una certa pateticità nella narrazione, certo, ma anche ad un gusto notevolmente mutato se essa compare, per altro in pezzo di ottima fattura e forse anche di importazione, anche in ambito domestico.

La Villa di Arianna a Stabiae

Nel capitolo precedente si è visto come durante la prima età giulio claudia la figura di Medea che medita l'uccisione dei figli venga resa secondo un'iconografia ed una composizione dell'immagine piuttosto statica, lineare, pienamente aderente al classicismo vigente nell'arte del periodo augusteo. Un passo intermedio fra quest'iconografia e quella che andrà invece diffondendosi in età neroniana e flavia è costituito da un quadretto proveniente dalla Villa di Arianna a *Stabiae*.

La **Villa di Arianna (MA 3)** è costruita in una splendida posizione panoramica¹⁰² sul pianoro di Varano e fa parte di una serie di complessi residenziali di grande estensione che furono edificati in altura in un periodo successivo alla distruzione del territorio stabiano da parte di Silla il 30 aprile dell'89 a.C.. In seguito a questo avvenimento si sviluppò un'intensa attività edilizia proprio nell'area pedemontana del pianoro che si estende dal promontorio di Pozzano sino all'alveo del torrente Cannitello, risalendo a N fino alla zona di Gragnano ed a S verso la pianura, nella attuali frazioni Carità e Messigno. Essa divenne in breve tempo una zona residenziale di lusso, creata per una clientela con notevoli possibilità economiche, attirata soprattutto dalle celebri terme della città. La costruzione dal nulla di tali lussuosissime residenze richiamò l'opera di numerosi architetti che si proposero di applicare alla costruzione di questi edifici idee nuove ed originali, come il concetto di subordinazione della struttura della villa al paesaggio, "che fa di questa architettura soprattutto un paesaggio architettonico, dove l'elemento architettonico diviene episodio e vive in funzione del panorama e del suo ambiente"¹⁰³, ma anche di artisti e pittori che con la disponibilità di grandi spazi e ottimi mezzi economici, poterono

¹⁰² SALZA PRINA RICOTTI 2002.

¹⁰³ ELIA 1966.

operare in grande libertà dando vita a prodotti di notevole livello artistico¹⁰⁴.

Il complesso della villa di Arianna fu scavato in epoca borbonica in due fasi: dal 1757 al 1762 sotto la direzione dell'ingegnere svizzero Carl WEBER e dal 1777 al 1787 da Francisco LA VEGA. Rinterrata, fu poi parzialmente rimessa in luce nel 1950 da Libero D'ORSI.

Il primo impianto della villa risale agli inizi del I sec. a.C., quando fu costruita la zona a S - E del complesso, che presenta la classica struttura ad atrio e peristilio, con il susseguirsi dell'ingresso (13) dell'atrio (24) e del tablino (18) che i quali sfociano nel grande peristilio (W22). In seguito essa si ampliò negli anni successivi con altri ambienti residenziali (5, 6 7, 8) situati sul lato E che terminano nel grande peristilio. Come gran parte di queste residenze, anche la villa di Arianna, si sviluppa, quindi, su due lati: il lato residenziale sul ciglio della collina che dà verso il mare e il quartiere rustico nella parte più interna, collegati da strade selciate che invadono il meno possibile la cornice arborea circostante.

Fra le poche pitture superstiti della casa sono certamente da menzionare per il loro ottimo livello di esecuzione e una certa rarità dei soggetti prescelti, quelle provenienti dal triclinio (3) - di cui ci occuperemo più avanti, nel capitolo dedicato a Fedra - che presenta una decorazione di IV Stile con quadri mitologici al centro di ogni parete: *Arianna* (il quadro che dà il nome alla villa), *Ippolito e Fedra* ed *Ambrosia uccisa da Licurgo*.

I quadretti che ci interessano in questa sede provengono, invece, dal cubicolo (w26), situato nella zona dell'atrio, un settore esplorato nel 1759 e riportato dalle piante del WEBER¹⁰⁵. All'interno di una raffinata decorazione di III Stile databile alla prima metà del I sec. d.C., ormai perduta, erano inseriti nella zona mediana, a mo' di vignette, quattro personaggi mitologici

¹⁰⁴ NAPPO 1999

¹⁰⁵ RUGGIERO 1881.

femminili, due su fondo verde e due su fondo azzurro. Si tratta delle raffigurazioni di **Leda**, della cd. **Flora**, di **Diana**, e di **Medea**.

La madre dei Dioscuri è rappresentata in abito bianco con il cigno fra le braccia, lo sguardo rivolto verso l'animale, in una composizione classicheggiante ed equilibrata. Allo stesso modo, anche Diana è rappresentata mentre, voltata di tre quarti, tende l'arco verso il basso, col corpo morbidamente sinuoso; celeberrima proprio per la sua elegante e leggiadra figura è anche la cd. **Flora**, ritratta di spalle mentre coglie fiori che depone in una cesta.

La stessa impostazione classicheggiante delle tre vignette compare anche nella **Medea**. La maga è dipinta stante, con una lunga tunica bianca e un mantello giallo di cui tiene un lembo sollevato con la mano destra; nella mano sinistra regge invece una spada ancora rinfoderata e puntata verso l'alto.

Questa immagine di Medea è solo formalmente vicina a quella del periodo neroniano, ma in realtà risulta molto lontana sia dalla forte drammaticità e dal patetismo di quest'ultima, sia dall'atmosfera malinconica della pittura della casa di Giasone. Il tema appare fortemente banalizzato ed appiattito¹⁰⁶: se non fosse per la spada, che in questo caso non è uno strumento di morte, ma essenzialmente un elemento distintivo del personaggio, più che Medea sembrerebbe una Musa o una Ninfa che vezzosamente solleva il manto. Lo sguardo è inespressivo e il modo in cui tiene sollevata la spada e tutto il suo atteggiamento non lasciano assolutamente trasparire il suo conflitto interiore e l'angoscia per il dramma che sta per consumarsi.

Diversamente pensa Marisa MASTROROBERTO¹⁰⁷ che vede nella "spada ferma e non ancora impugnata fra le mani" e il capo reclinato sulla destra

¹⁰⁶ SIMON 1954, p. 218.

¹⁰⁷ In In Stabiano, p. 129.

“una gestualità aperta ed un’espressione melanconica” riferibile al tipo adottato nel III Stile “in cui il dramma sta per delinearsi, come manifestazione del più innaturale dei sentimenti, dal quale Medea stessa sembra voler rifuggire, quasi celandosi sotto un lembo delle sue vesti.”

Ora, mi sembra che l’analisi della MASTROBERTO tenda ad enfatizzare troppo il significato di un’immagine in funzione di altre ben note, cercando contenuti psicologici che in realtà non ci sono o che comunque non traspaiono dal modo in cui la figura è resa. Mi sembra francamente esagerato e fuori luogo leggere simbolicamente nel gesto di Medea che si solleva la veste la volontà di rifuggire l’orrore del delitto, invece di vedervi, semplicemente e senza voler ricorrere ad una interpretazione psicologica modernista, la ripetizione di un gesto consueto nell’iconografia delle figure femminili, in questo contesto usato evidentemente a sproposito.

Sarei dunque portata a vedere nella pittura della villa di Arianna, soprattutto se confrontata con le vignette dello stesso ambiente, una resa accademica, e forse anche un po’ maldestra, del personaggio di Medea, in cui il soggetto tragico viene banalizzato e appiattito sulla figura femminile e sul dettaglio iconografico che usualmente la connota.

Dipinti con rappresentazioni teatrali del mito di Medea

Fra le rappresentazioni del mito di Medea si possono annoverare anche un numero piuttosto ristretto, ma significativo, di dipinti che raffigurano non semplicemente un episodio della vicenda della maga della Colchide, ma la sua versione teatrale: si tratta di dipinti che riproducono la *messinscena di età ellenistica*¹⁰⁸, con l'intento di rendere "il mito nella forma genuinamente greca con maschere e vesti d'epoca e con l'accento sul modo in cui veniva tramandato al momento della sua massima diffusione, cioè recitato nel teatro davanti ad un grande pubblico"¹⁰⁹. Vedremo poi che significato venisse attribuito a questo genere di immagini e quale ruolo potessero avere nella decorazione domestica di età giulio-claudia.

I quadretti teatrali con scene tratte dalla *Medea* di Euripide provengono da tre contesti domestici, come si vedrà, di un certo rilievo: la **Casa di M. Lucretius** IX 3, 5 - 24, **Casa del Centenario** IX 8, 3 - 7 e la **Casa dei Quadretti Teatrali** o di *Casca Longus* I 6, 11.

La Casa di M. Lucretius, la Casa del Centenario e la Casa dei Quadretti Teatrali

La **Casa di M. Lucretius** IX 3, 5 - 24 (**MA 4**) è un complesso edilizio piuttosto esteso, composto da due nuclei di abitazioni che si sviluppano in direzioni diverse formando una pianta ad L.

Sia la disposizione degli ambienti sia il tipo di decorazione suggeriscono una sistemazione di età imperiale: la casa non è organizzata per nuclei funzionali e gerarchicamente disposti, elemento tipico della casa tardo

¹⁰⁸ DE Vos 1992, p. 1074.

¹⁰⁹ DE Vos 1992.

repubblicana, e inoltre l'attenzione decorativa è focalizzata sulla zona dell'atrio, dove si trovano gli ambienti di rappresentanza che in una casa più antica sarebbero stati concentrati in un nucleo dell'abitazione separato e più appartato.

La decorazione degli ambienti gravitanti intorno all'atrio è, infatti, particolarmente ricca e sontuosa, come testimoniano i disegni eseguiti all'epoca dello scavo.

Sulle pareti dell'atrio (2) era dipinta, al di sopra di uno zoccolo a finto marmo policromo, un'originale scenografia a fondo blu coronata in alto da un fregio in stucco dorato; in un angolo era enfaticamente posizionato un larario a tempietto su podio in muratura in cui erano forse posti delle statuette bronzee dei Lari, destinato allo svolgimento dei riti religiosi del padrone di casa. Allineati con l'atrio sono il tablino (15), che presentava uno schema decorativo simile a quello dell'atrio, con una ricca scenografia che ospitava al centro un quadro inserito a parte nella parete e un tappeto con piastrelle di marmi policromi, e il giardino sopraelevato (18) con decorazione scultorea in marmo: l'insieme doveva presentarsi di grande impatto visivo. A lato del tablino è il triclinio (16), la cui decorazione pittorica era costituita da uno zoccolo nero su cui era impostata la zona mediana rosso cinabro; al centro della parete erano dei quadri, incassati a parte nella parete, con *Eracle e Onfale* e il *trionfo di Dioniso*, mentre nei pannelli laterali erano dei quadretti con amorini.

Nell'*ala* (8), che presenta un pavimento a mosaico bianco e nero, lo schema decorativo prevedeva delle predelle su cui era impostata la zona mediana, costituita da un'edicola centrale con tappeto teso su cui si trovava il quadro e pannelli laterali gialli con medaglioni con amorini e quadretti. Nella zona superiore vi sono figure entro leggere strutture architettoniche. Una decorazione più semplice presenta l'*ala* (9), con pavimento in cocciopesto, che presenta un plinto e uno zoccolo rosso con

pannelli e scomparti, la zona mediana gialla con scorci architettonici e una zona superiore bianca con architetture. Sulla parete N compariva un quadretto con **scena di commedia** con due figure femminili, mentre sulla parete O si trova un quadretto, ora quasi del tutto scomparso, con **Medea in procinto di uccidere i figli**.

Dal contenuto dei quadri di questi ambienti risulta chiaro che tutta la decorazione ruotava attorno ad un unico programma figurativo, cosa piuttosto rara in questo periodo, ovvero Dioniso, sia in veste di dio del teatro, a cui si allude nella decorazione con quadretti teatrali di vestibolo ed *alae* e nelle scenografie di atrio e tablino, sia come dio del vino e dell'ebbrezza, a cui alludono i quadri del triclinio in cui compare il tema del banchetto e del vino.

Non molto si può dire riguardo la pittura raffigurante **Medea in procinto di uccidere i figli**, poiché essa è praticamente evanida: attualmente è chiaramente visibile solo l'alto *ònkos* sulla sinistra. Grazie alla descrizione di HELBIG (H 1466) sappiamo che la figura femminile sulla sinistra, già molto deteriorata e quasi irriconoscibile, portava, oltre all'alto *ònkos*, un chitone con maniche molto ampie ed una clamide: essa è posta di fronte a due bambini che a loro volta guardano verso di lei.

Un'iconografia non troppo dissimile¹¹⁰ si riscontra in un quadretto, ormai scomparso e attestato solo da un disegno, proveniente dalla **Casa del Centenario (MA 5)**. Si tratta sicuramente di una delle case più grandi e ricche di Pompei, costruita agli inizi del I sec. d.C. su case più antiche risalenti al II sec. a.C.. Contemporanea alla costruzione è la raffinata ed elegante decorazione in III Stile che si concentra negli ambienti gravitanti attorno al peristilio, vero fulcro della vita, e di riflesso della decorazione

¹¹⁰ Il confronto è suggerito dal SOGLIANO in NS 1879, p. 151 che rimanda alla descrizione dello HELBIG N° 1466 del quadretto della casa di M. *Lucretius*, anche se in quest'ultimo non viene menzionato il pedagogo che è invece presente nella replica della casa del Centenario.

pittorica, di età imperiale. Uniche eccezioni, i triclini (7) e (8) e il ninfeo (33) decorati con appariscenti pitture in IV Stile, in particolar modo il ninfeo (33) dove, al di sopra delle classiche pitture da giardino, corre un largo fregio con scene di caccia vivai di pesci e belve feroci: una decorazione che non ha alcuna pretesa di realismo, ma che vuole semplicemente evocare un mondo idilliaco e sfarzoso al tempo stesso.

Di gran pregio, e purtroppo oggi praticamente scomparsa, era la decorazione del triclinio (41). Al di sopra di uno zoccolo nero con plinto rosso si appoggia un podio verde sul quale si erge la zona mediana, costituita da un'edicola centrale su fondo giallo con scena di sacrificio, una delle quali è conservata attraverso un disegno di A. SIKKART¹¹¹, in cui sono rappresentate due donne presso un'ara sulla quale è acceso un fuoco, e pannelli laterali a fondo nero con vignette con figurine isiache. Anche queste ultime sono attestate da disegni eseguiti all'epoca dello scavo che mostrano un susseguirsi paratattico di sacerdotesse isiache, quasi a voler riprodurre una vera e propria processione, caratterizzate sia dall'abbigliamento sia dagli attributi del culto (sistri, situle...): un modello per questa rappresentazione deve essere cercata in ambito ellenistico, in sculture o rilievi di cui il fregio doveva conservare una certa tridimensionalità. Inoltre, un'allusione al culto di Iside è presente anche altrove nella casa, nel cubicolo (b), dove vi erano figure stilizzate di offerenti egittizzanti e animali della fauna egizia, il che ha fatto pensare addirittura che il padrone di casa avesse una reale devozione nei confronti della religione isiaca e che non si trattasse di un fenomeno legato essenzialmente alla moda del momento¹¹². Al centro della zona mediana comparivano anche quadri figurati: *Teseo vincitore del Minotauro* sulla parete

¹¹¹ SAMPAOLO 1999c, pp. 1046, fig. 271 – 279.

¹¹² SAMPAOLO 1999c, p. 905.

N¹¹³, *Ermafrodito con Menade e Priapo* sulla parete E¹¹⁴; *Ifigenia in Tauride* sulla parete S¹¹⁵.

Nel triclinio (41), al di sopra della zona mediana, la zona superiore era costituita da un fregio a soggetto teatrale tragico e comico, a sua volta sovrastato da altri quadretti a sportelli. Anche il fregio è testimoniato solo da disegni eseguiti da G. DISCANNO¹¹⁶ ed è ora scomparso. I disegni mostrano otto degli attori comici rappresentati a coppia ad illustrare scene tratte con tutta probabilità dalla Commedia Nuova. L'unica eccezione conservata è costituita proprio dalla parte del fregio dedicata alla rappresentazione di **Medea**. Una accurata descrizione del SOGLIANO¹¹⁷ aiuta ad integrare l'essenzialità del disegno di G. DISCANNO. Secondo il SOGLIANO una "figura muliebre di aspetto maestoso" è rappresentata sulla sinistra: sul volto reca una maschera tragica ed è vestita con un chitone di colore chiaro, una fascia rossa in vita ed un mantello dello stesso colore che le copre la spalla sinistra; nella mano destra reca una spada ed il fodero nella sinistra. Dinnanzi a lei è un personaggio maschile con maschera di vecchio, con barba e capelli bianchi, che indossa un abito grigio e rosso con un mantello giallo e tiene le mani sulle spalle di due fanciulli con un gesto protettivo. L'autore identifica dunque la scena come Medea che avanza incontro ai suoi figli per ucciderli, mentre il Pedagogo cerca di difenderli.

Di discussa identificazione è, invece, il quadretto proveniente dalla **Casa dei Quadretti Teatrali I 6, 8 - 9 (MA 6)**, detta anche di *Casca Longus* per la presenza di un'iscrizione recante questo nome sui tre trapezofori in marmo ritrovati nell'atrio della casa: si tratterebbe di oggetti appartenuti al tribuno della plebe *P. Servilius*, colui che per primo pugnalò Cesare, i cui beni furono poi confiscati da Ottaviano e chissà come giunti a Pompei. Questo

¹¹³ SAMPAOLO 1999c, p. 1038, fig. 262.

¹¹⁴ SAMPAOLO 1999c, p. 1041, fig. 264.

¹¹⁵ SAMPAOLO 1999c, p. 1043, fig. 268.

¹¹⁶ cfr Disegnatori, pp. 1048 ss.

¹¹⁷ In NS 1879, p. 151.

elemento, unito all'ottima qualità ed alla raffinatezza delle pitture, lascerebbe supporre che il proprietario della casa fosse un notevole della città, addirittura legato al potere centrale.

Si tratta di una dimora di una certa ampiezza e di pianta piuttosto irregolare a causa della sua posizione nell'angolo dell'*insula*. Essa presenta in tutta la casa una raffinata decorazione in III Stile, tranne nel retrobottega, dove vi sono delle sopravvivenze della decorazione di età repubblicana. Il fulcro della decorazione della casa si concentra soprattutto nell'atrio, che presenta una decorazione in III Stile con zoccolo rosso con quadretti, zona mediana di un insolito colore azzurro scandita in pannelli da candelabri floreali con attributi di Apollo e Dioniso (tripodi, maschere, tirsi, ma anche elementi egittizzanti), le due divinità patronne del teatro, e recanti in ogni pannello un quadretto di soggetto teatrale; l'unica a fare eccezione è la parete ovest, restaurata in IV Stile dopo il terremoto con un zoccolo rosso ed una zona mediana gialla senza quadretti. Dei dieci o dodici quadri che dovevano comparire nell'atrio ne sono conservati cinque: sulla parete N compare un quadro comico ormai mutilo rappresentante il **Likomedèiov**¹¹⁸; sulla parete E la scena interpretata come **Medea e Creonte**, o comunque con una scena di tragedia, ed una scena di commedia recentemente letta¹¹⁹ come il passo degli **Epitrepontev**¹²⁰ in cui il servo Onesimos svela la reale identità del bambino oggetto dello scandalo; sulla parete E la scena interpretata ancora dalla DE Vos¹²¹ come **l'accecamento di Polimestor**¹²² da parte di Ecuba; unico quadretto superstite dopo il restauro in IV Stile sulla parete O è un'altra scena della **Samia** con **Demeas e lo schiavo Parmenon**¹²³. Fortemente allusivo alla sfera teatrale e

¹¹⁸ DE Vos 1990A, p. 373, fig. 22.

¹¹⁹ DE Vos 1992, p. 1076

¹²⁰ DE Vos 1990A, p. 380, fig. 33.

¹²¹ M. DE Vos, in *PPM* vol. I, p. 381

¹²² DE Vos 1990A, p. 381, fig. 35.

¹²³ DE Vos 1990A, p. 373, fig. 21.

dionisiaca è anche lo schema decorativo della parete in cui il colore azzurro chiaro dei pannelli si alterna al nero che fa da sfondo ai candelabri, un contrasto cromatico che si riscontra anche in altri contesti decorati con elementi dionisiaci, come nei due cubicoli della casa del Frutteto, nel cubicolo (108) della casa VII 6, 28 e nell'*oecus* (43) della casa dei Dioscuri.

Nella decorazione si riscontra dunque un preciso alternarsi di scene tratte da commedie o da tragedie, di drammi di carattere pubblico o privato, ma in ogni caso coinvolgente la famiglia e la tradizione: le scene tratte dalle commedie mostrano in entrambi i casi, *Epitrèpontes* e *Samia*, uomini che vogliono disfarsi di bambini di cui non sanno di essere padri o nonni, mentre nel caso delle due tragedie euripidee, *Medea* ed *Ecuba*, il dramma si concentra sulla dissoluzione violenta di una famiglia regale. Secondo la DE VOS¹²⁴ questo programma figurativo sarebbe un chiaro richiamo alla funzione dell'atrio stesso, luogo liminale posto fra la sfera pubblica e quella privata, ambiente di rappresentanza per il ricevimento di ospiti e *clientes*, ma anche della tradizione e della memoria familiare attraverso il culto dei Lari.

Per quanto riguarda il quadretto con *Medea e Creonte*, esso è stato oggetto di varie interpretazioni, anche molto contrastanti fra loro. Cominciamo col descriverlo. Sulla destra è rappresentata una figura maschile con maschera tragica e barba e capelli bianchi, semidisteso su un braccio e con un alto bastone fra le mani che ne sottolinea lo statuto regale; sulla sinistra altri due personaggi, il primo vestito di giallo mentre, il secondo, senza dubbio una donna, è poco visibile in viso e reca una lunga tunica viola ed una fascia turchese in vita.

L'immagine fu inizialmente interpretata da M. BIEBER¹²⁵ come una scena tratta dall'*Ἡρακλῆς μαινομένης* di Euripide in cui il vecchio re di Tebe

¹²⁴ DE VOS 1992, p. 1080 ss.

¹²⁵ BIEBER 1961, pp. 229.

Lykos comunica ad Anfitrione e a Megara che li ucciderà. Questa lettura è stata poi accolta senza riserve da K. NEIENDAM¹²⁶, che ne ha supposto addirittura la derivazione da un originale greco datato intorno al 330 a.C.

Recentemente M. DE VOS ha dato due diverse possibili interpretazioni della scena. In primo luogo¹²⁷, notando per la prima volta che la seconda figura da sinistra reca in mano una spada seminascosta sotto la veste, ha supposto che possa trattarsi di una scena tratta dagli *Ἡρακλειῶναι* di Euripide, ovvero quella finale in cui Alcmena, la madre di Eracle, condanna a morte Euristeo.

Dopo aver perseguitato Eracle tanto da averne ritardato la nascita prima e poi, dopo la morte dell'eroe, perseguitato i figli, Euristeo viene catturato e costretto al confronto con Alcmena, che nel frattempo si era rifugiata con i suoi nipoti nel tempio di Zeus a Maratona. Il quadro riprodurrebbe il momento in cui lo schiavo, il personaggio sulla sinistra, cerca di ridurre Alcmena a più miti consigli ricordandole che non spetta a lei giudicare Euristeo, ma ai governanti della città, mentre il vecchio re di Argo, sconvolto e con i capelli arruffati dopo la battaglia, prega la donna di risparmiarlo in memoria della loro parentela (vv. 960 - 987). Il riconoscimento della scena sarebbe attestato anche dalla vicinanza iconografica fra questo quadretto ed uno proveniente dalla casa del Centenario, in cui compare anche una statua di Eracle.

In tempi più recenti¹²⁸ l'autrice ha rivisto la sua teoria alla luce del riconoscimento nella figura a sinistra non di uno schiavo, bensì della maschera della vecchia nutrice nella *Commedia Nuova*¹²⁹. L'identificazione di questa maschera del teatro greco porta dunque ad ipotizzare che si tratti di Medea e non di Alcmena e che il personaggio di rango reale steso sulla

¹²⁶ NEIENDAM 1983.

¹²⁷ M. DE VOS, in *PPM*, vol I, p. 376

¹²⁸ DE VOS, 1992 p. 1075 ss.

¹²⁹ Maschera n° 30 dell'elenco dell'*Onomasticon* 4.144 di POLLUCE.

destra sia in realtà Creonte. In questo quadretto vi sarebbe, dunque, la sovrapposizione di due scene distinte della tragedia euripidea: quella in cui Medea si confida con la nutrice ed il momento in cui il re Creonte condanna fermamente la maga ed i suoi due figli all'esilio.

Dagli esempi appena esaminati cerchiamo dunque di trarre alcuni spunti di riflessione circa il modo in cui viene resa la messinscena teatrale dell'opera di Euripide e contestualmente sui motivi che spingono a questo genere di rappresentazioni nella decorazione domestica di età imperiale.

Innanzitutto, alcune osservazioni sulla composizione di queste immagini. Per come sono costruiti, questi quadretti si presentano come non particolarmente fedeli a quello che doveva essere il reale svolgimento scenico del dramma: ad esempio, nel caso del quadretto dalla casa di *Casca Longus* si tratta addirittura della sovrapposizione di due diverse scene fuse in un'unica immagine (quella con la nutrice e quella con Creonte). Forse anche più lontane sono le due rappresentazioni di Medea che sta per compiere l'infanticidio: nel caso del quadretto della casa del Centenario, e forse anche in quello dalla casa di *M. Lucretius*, se effettivamente le due iconografie, come afferma il SOGLIANO, erano paragonabili, l'accentuazione della drammaticità dell'evento e una certa sopravvalutazione del ruolo del pedagogo spingono il pittore ad immaginare che quest'ultimo difenda i bambini contro la madre che gli si avventa contro con la spada, un momento assolutamente assente nel testo tragico; completamente "inventato" è anche il fatto che Medea uccida i figli sulla scena, mentre nel testo euripideo questo avveniva in casa, dietro le quinte.

Come si spiegano questi dettagli apparentemente *aggiunti* rispetto allo svolgimento scenico del dramma? In realtà chiedersi il perché di un particolare aggiunto o modificato rispetto ad una pretesa correttezza dell'iconografia significherebbe partire dal presupposto,

metodologicamente scorretto, che l'artista fosse legato al dovere di riprodurre un unico momento del lavoro teatrale che voleva rappresentare. Al contrario la creazione di un'iconografia parte da altre esigenze comunicative, ovvero quella di condensare in un unico momento visivo diversi elementi del dramma, un numero più alto di informazioni sull'evoluzione scenica del mito, o più semplicemente, il suo stesso spirito. Questo discorso, utile in ogni caso come strategia di approccio all'analisi delle pitture, vale a maggior ragione per la pittura della casa del Centenario per cui è stata supposta una derivazione, o almeno un'influenza, della *Medea* di Seneca, in cui, anche se comunque il pedagogo non viene menzionato, effettivamente l'infanticidio avviene sulla scena¹³⁰. O per meglio dire sarebbe avvenuto, se le tragedie senecane fossero mai state effettivamente rappresentate in teatro e non solo lette, come pare più che probabile¹³¹. Dire dunque che la pittura della casa del Centenario dipende in qualche modo dalla tragedia di Seneca è giusto finché con questa espressione si intende che entrambe le interpretazioni di una stessa vicenda risentono di uno stesso clima culturale e artistico che tende ad esaltare la drammaticità ed il patetismo dei gesti e delle immagini in pittura, così come delle parole in poesia e nella letteratura.

Quello che dunque interessa in questa sede è stabilire, se è possibile, non il grado di aderenza di un'iconografia al testo teatrale di riferimento, che esso sia quello di Euripide o quello di Seneca, ma le ragioni di una determinata rappresentazione e le informazioni sul gusto, la mentalità e la cultura che da esse si possono trarre. Per questo è utile considerare i contesti di rinvenimento di queste immagini, poiché è anche dal confronto

¹³⁰ Questo discorso si riproporrà ancora nel momento in cui andremo ad analizzare le pitture raffiguranti *Medea* risalenti all'età neroniana e flavia e la possibile influenza che la tragedia di Seneca ebbe sulla loro iconografia. Per il problema del rapporto fra la poesia e l'arte, soprattutto per la resa artistica di temi letterari, in particolar modo nel periodo neroniano – flavio. cfr. in generale CROISILLE 1982; WALLACE HADRILL 1983.

¹³¹ NEIENDAM 1987 p.54, in cui sottolinea anche che frequenti dovevano essere le rappresentazioni dei testi euripidei ancora in epoca romana.

con il resto dell'apparato decorativo in cui erano inserite che si possono desumere informazioni importanti in tal senso.

Tutti e tre i quadretti vengono da contesti domestici di qualità medio - alta e sono inseriti in apparati decorativi di un livello qualitativamente piuttosto elevato. Infatti, le pitture in questione si distinguono non solo per la qualità dell'esecuzione, in alcuni casi solo intuibile poiché esse sono attestate esclusivamente da disegni o da descrizioni, ma per il fatto di essere inserite in contesti decorativi costituiti da programmi figurativi ben precisi e riconoscibili, sintomo di un'attenzione non certo casuale per la decorazione domestica e per i contenuti di carattere ideologico, culturale e sociale che essa comportava. Del resto gli atri o gli altri ambienti gravitanti attorno all'atrio decorati con quadretti a soggetto teatrale tragico o comico a Pompei e in generale nel mondo romano sono relativamente rari¹³² e generalmente inseriti all'interno di una decorazione di un certo livello. Il fatto che essi fossero esposti quasi unicamente nella parte pubblica della casa è sintomo di una certa esibizione della cultura e dell'erudizione operata dal padrone di casa, che amava stupire i propri ospiti o clienti con pitture, che spesso illustrava egli stesso, dal soggetto raro ed originale per dimostrare la propria elevazione culturale. I quadretti teatrali costituiscono dunque, un genere di raffigurazioni pittoriche sentite come un segno distintivo, un modo per appropriarsi di una cultura greca, sentita spesso come *cultura* per antonomasia sin dal periodo repubblicano¹³³, che evidentemente le classi di ceto più elevato percepivano come particolarmente affine ed usavano per indicare la propria appartenenza ad una *élite* non solo culturale, ma anche sociale e politica: un atteggiamento in particolar modo vivo nei riguardi della cultura e della produzione artistica

¹³² Oltre ai tre casi appena esaminati si può ricordare la casa del banchiere *Caecilius Iucundus*, il *viridarium* (45) della casa dei Dioscuri, il triclinio della villa di Cicerone.

¹³³ ZANKER 1991; un atteggiamento che in età imperiale andrà ancor più rafforzandosi, soprattutto grazie all'impulso della propaganda augustea. Cfr. ancora ZANKER 1987 *passim*.

di età ellenistica, in cui si registra un'attenzione verso l'uomo in quanto individuo e non più tanto in quanto cittadino, analoga a quella che si verifica nella società romana in età imperiale. Non è un caso, dunque, che le opere teatrali rappresentate siano tratte da opere di Menandro ed Euripide, gli autori più rappresentativi di quest'epoca, considerati una sorta di binomio canonico sin dall'età ellenistica ed entrambi particolarmente amati nel mondo romano.

Facilmente dunque si spiega la presenza di Medea in questi tre contesti: in una rassegna di opere teatrali ellenistiche certo non poteva mancare la più celebre delle opere teatrali di Euripide e in generale del teatro greco, anche se la rappresentazione della messinscena teatrale e segue indubbiamente i modi della narrazione tipici della pittura romana di questo periodo.

***Medea in contesti domestici e pubblici della tarda età
giulio - claudia e flavia ed il rapporto delle immagini con la
tragedia di Seneca***

***La Casa dei Dioscuri, il Macellum di Pompei e la cd Basilica di
Ercolano***

L'unica pittura trovata in un contesto domestico durante la tarda età giulio - claudia e flavia proviene dalla **Casa dei Dioscuri**¹³⁴ VI 9, 6 - 7 (**MA 7**), scavata fra il 1828 e il 1829, è sicuramente fra le più ampie e ricche dimore dell'ultimo periodo di vita di Pompei, celebre sia per il numero che per il buono stato di conservazione delle sue pitture.

Essa si sviluppa su di un'area piuttosto vasta che corrisponde a circa un terzo dell'*insula* e che risulta dall'unione di altri due nuclei abitativi, il più interno dei quali trasformato nel lussuoso peristilio (53).

Ad eccezione dei pavimenti, quasi interamente di età repubblicana, la casa fu interamente decorata in IV Stile successivamente al terremoto del 62 d.C. da un'unica bottega, forse da individuare in quella che si occupò anche della decorazione della Casa dei Vettii¹³⁵, un'altra delle dimore più rappresentative di questo periodo. La parte della casa con ingresso al civico 6 si configura, a causa delle ricche decorazione pittorica e degli ampi spazi, come la zona pubblica della *domus*: essa presenta, dopo il vestibolo, un grande atrio corinzio (32) con compluvio sorretto da dodici colonne in tufo stuccato, che presentava una grandiosa decorazione pittorica in cui spiccavano delle figure di divinità su fondo rosso, ora conservate al Museo

¹³⁴ Cfr BRAGANTINI 1993A.

¹³⁵ BEYEN 1951.

Archeologico Nazionale di Napoli, mentre nella zona superiore erano collocati quadri paesaggistici a soggetto mitologico quali *Perseo e Andromeda*, *Europa sul toro*, perduti, e *Pan ed Ermafrodito*¹³⁶ dall'atrio, come di consueto, si passa al tablino, con un ricchissimo schema decorativo che esalta le dimensioni dell'ambiente, in cui predomina il colore azzurro (frequente in tutta la casa), e dominato da due dipinti con soggetti tratti dalla vita di Achille, *l'ira di Achille contro Agamennone*¹³⁷ e *Achille a Sciro*¹³⁸; da qui si giunge poi nell'ampio *viridarium* (45) decorato con quadretti teatrali e dai dipinti, ora perduti e testimoniati solo da disegni, con *Io ed Argo* e *Fedra e Ippolito* (si veda oltre il capitolo dedicato al mito di Fedra e Ippolito). Ancora dall'atrio, ma dal lato S, si accede all'ampio peristilio (53), il fulcro della decorazione della casa, su cui si affaccia anche l'*oecus* (46).

Dal peristilio, attraverso una stretta apertura, si accede alla parte privata della casa, coincidente grosso modo con quella con l'ingresso al civico 7, molto diversa dall'altra sia per la minor ampiezza degli ambienti, molti dei quali destinati ad essere usati come ambienti di servizio, sia per il minor impegno decorativo che vi è stato profuso.

In conformità con quanto si osserva in molti altri grandi complessi della tarda età giulio - claudia e flavia, come ad esempio nella Casa del Menandro o nella Casa dei Vettii, anche qui l'impegno decorativo del committente sembra focalizzato sulla zona dell'atrio, ma ancor di più del peristilio e dell'*oecus* (46), che presentavano una decorazione di grande impatto scenografico: l'*oecus* era interamente rivestito di un prezioso *opus sectile* marmoreo, spoliato già in antico da persone penetrate in casa dopo l'eruzione, ed era completamente aperto sul lato E del peristilio, del quale erano state soppresse le colonne ed alzato l'architrave del porticato per

¹³⁶ Napoli, Museo Archeologico, inv. 27700.

¹³⁷ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9104.

¹³⁸ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9110.

renderlo ancora più visibile. Al centro del peristilio erano, inoltre, due vasche per fontane.

Lo schema pittorico del peristilio è, come si diceva, molto ricco: lo zoccolo è costituito da un susseguirsi di un pannello rosso entro due avancorpi gialli su cui poggiano gli scorci architettonici con quadretti con nature morte della zona mediana; fra due scorci è dipinto un tappeto teso giallo che reca al centro vignette con figure umane di grandi dimensioni, una caratteristica che compare molto di frequente nella decorazione della casa e che indica la perizia della bottega che vi ha lavorato. La zona superiore è bianca con vedute architettoniche. Sui quattro pilastri centrali si trovavano delle rappresentazioni di **tripodi delfici**, che sui pilastri a O erano arricchiti con le raffigurazioni dell'**eccidio dei Niobidi**. Il complesso schema figurativo era interrotto in corrispondenza con l'accesso all'*oecus* da due edicole contenenti, nella parete N il quadro con **Ulisse e Penelope**, in stato frammentario, ma assai simile nell'impostazione a quello conservato nel *Macellum*, opera della stessa bottega¹³⁹, e nella parete S **Achille che compie un rito di espiazione per l'uccisione di Tersite**, ormai perduto. In posizione di rilievo, sui pilastri posti proprio di fronte all'*oecus* erano posti i quadri con **Medea che medita l'uccisione dei figli**¹⁴⁰ e **Perseo che libera Andromeda**¹⁴¹.

Quest'ultimo dipinto rappresenta l'eroe che, una volta sconfitto il mostro, aiuta la fanciulla a scendere dalla roccia a cui era incatenata. Questa e le altre repliche presenti nella città vesuviana sono da sempre considerate copie di un originale eseguito dal celebre pittore di età tardo-classica Nicia: nella sua recente analisi, al contrario, lo SCHMALTZ¹⁴² ha rilevato come la resa dei vari elementi della narrazione, semplicemente

¹³⁹ I due dipinti sono attribuiti al "pittore di Io", attivo anche nel Tempio di Iside. Cfr RICHARDSON 1955, *passim*.

¹⁴⁰ Napoli, Museo Archeologico inv. 8977.

¹⁴¹ Napoli, Museo Archeologico inv. 8998.

¹⁴² SCHMALTZ 1989.

accostati fra loro e non messi in relazione all'interno di una rappresentazione dell'azione vera e propria, corrisponderebbe ad un modo di narrare che non appartiene al modo di costruire la storia tipico dell'arte greca classica, o che comunque in quest'ultima è riservato ad altri tipi di raffigurazione, e che quindi denota una mentalità e un modo di raccontare per immagini che è del tutto romano.

Vediamo ora il dipinto con la rappresentazione di **Medea** che medita l'infanticidio. La scena è ambientata in un interno: in alto a sinistra si apre una larga finestra dalla quale si scorge un colonnato. Sulla destra è Medea, in primo piano e stante, vestita di un chitone viola che le lascia scoperte le braccia e di un'ampia fascia gialla che le crea un rigonfiamento intorno alla vita; fra le mani tiene una spada, trattenuta sul lato sinistro per nasconderla allo sguardo dei suoi figli che giocano con gli astragali, ignari di quanto sta per accadere loro. Il volto della maga è inquieto e sgomento e lo sguardo pieno d'ansia è rivolto ai due figlioletti, anche se la resa del pittore, evidentemente per una sua imperizia ravvisabile anche nel volto assolutamente inespressivo di Andromeda, non dà un effetto particolarmente coinvolgente. Sullo sfondo, da una porta sulla destra, entra il pedagogo, anch'egli con uno sguardo inquieto, portandosi la mano al mento nel gesto tipico del dubbio e della preoccupazione.

Un dipinto dall'iconografia estremamente simile, stando alle descrizioni ottocentesche¹⁴³, doveva trovarsi nel **Macellum**¹⁴⁴ di Pompei. La decorazione dell'edificio destinato al mercato di Pompei fu interamente rifatta dopo il terremoto. Essa si confà perfettamente al gusto "barocco" del periodo: al di sopra dello zoccolo nero con avancorpi aperti in finestrini, la zona mediana presenta pannelli a fondo rosso con vignette di

¹⁴³ In particolare HELBIG (H 1263), il quale scrive che la pittura del *Macellum*, ai suoi tempi già molto compromessa, è simile a quella della casa dei Dioscuri.

¹⁴⁴ SAMPAOLO 1997; TORELLI 1998.

figure volanti, a cui si addossano piatte edicole a fondo nero con soffitto a travicelli, separate da scorci architettonici la cui prospettiva segue il punto di vista, immaginato al centro delle parete. Gli scorci sono arricchiti da figure femminili e maschili di offerenti. La zona superiore mostra una scansione più semplice, con l'alternarsi di grandi quadri di nature morte con carni, pesci, verdure e vasellame esposti su banchi di vendita, in connessione con la funzione dell'edificio. Al centro delle edicole comparivano grandi quadri mitologici, alcuni dei quali ora scomparsi o testimoniati solo da disegni eseguiti all'epoca dello scavo. La parete O, quella che attualmente conserva la superficie pittorica più estesa, mostra il quadro con **Ulisse e Penelope** e con **Io e Argo**, mentre perduti sono **Teti che porge le armi ad Achille**, **Frisso sull'ariete**, di cui resta un disegno, e **Medea in procinto di uccidere i figli**.

Ancora da un contesto pubblico, la cosiddetta **Basilica di Ercolano**, proviene un celebre dipinto con **Medea**¹⁴⁵ (tav. III fig. 1), purtroppo mutilo, ma di altissima qualità. La postura è analoga, anche se non assolutamente identica a quella della replica dalla casa dei Dioscuri: Medea è stante, avvolta in un abito fasciante che sembra quasi le tolga il respiro, tra le braccia regge la spada; le dita sono intrecciate e preme con forza i pollici l'uno contro l'altro *come se il conflitto delle emozioni passasse attraverso il tastare lo strumento dell'assassinio*¹⁴⁶. La bocca è serrata, contratta, e lo sguardo inquieto è rivolto lateralmente, dove probabilmente doveva trovarsi il gruppo dei figli, ora perduto. Anche in questo caso, il modo in cui la maga è raffigurata esprime tutta l'angoscia e il dolore del dramma imminente.

¹⁴⁵ Ora Napoli, Museo Archeologico, inv. 8976.

¹⁴⁶ SIMON 1954.

Cos'è cambiato rispetto alla rappresentazione della casa di Giasone, quali sono gli elementi nuovi in termini di trattamento dell'episodio mitico che compaiono in questi dipinti?

La prima differenza è sicuramente di carattere stilistico, nell'uso del colore e delle forme: i colori accessi e cupi, le tinte forti, un evidente uso dei chiaroscuri, una certa ricchezza di contrasti; anche le espressioni del viso risultano molto più marcate ed intense. Nel caso del dipinto della casa dei Dioscuri lo sfondo, pur nella sua estrema semplicità, acquista in profondità e contribuisce a rendere più movimentata la scena, mentre i tre gruppi di personaggi (Medea, i bambini, il pedagogo) sono posti su una linea diagonale che percorre il quadro in profondità, laddove la redazione di età tiberiana schiacciava le figure su un'unica linea. Il modo di raccontare la storia, invece, non è cambiato ed è analogo a quello osservato da SCHMALTZ per il dipinto di Perseo: anche qui i vari elementi del storia sono giustapposti ponendoli in una relazione alquanto labile fra loro. È un po' come se l'artista avesse colto il significato ed il ruolo nella vicenda dei vari personaggi e l'avesse disposto ad illustrazione del lettore: i bambini ingenui che giocano da una parte, con la loro innocenza sottolineata ed enfatizzata dal gioco che li coinvolge e li isola da ciò che accade intorno¹⁴⁷, il pedagogo preoccupato che vorrebbe intervenire, ma è preso da dubbio e timori, e infine Medea, tormentata dall'angoscia della scelta. I personaggi formano dei gruppi a sé stanti che non agiscono insieme, non sono messi in relazione, similmente a quanto avveniva nel dipinto sopra citato, ma giustapposti in maniera paratattica e didascalica, in modo da enfatizzare le rispettive caratteristiche.

¹⁴⁷ Questo espediente per sottolineare l'inconsapevolezza e l'innocenza di fanciulli che vanno incontro ad una tragica morte è utilizzato anche in un quadretto marmoreo da Ercolano (ora a Napoli, Museo Archeologico, inv. 9562) rappresentante il mito dei Niobidi, in cui le fanciulle giocano tranquillamente agli astragali mentre Febe cerca di mettere pace fra Latona e Niobe.

Inoltre, laddove, nel dipinto della casa di Giasone, si era scelto un momento di meditazione, di “calma apparente”, precedente alla decisione presa dalla maga, qui è chiaro come si sia deciso di cogliere un attimo appena successivo della storia, ovvero quello in cui in Medea la decisione sta prendendo forma in maniera più netta ed ella è sul punto di compiere l’infanticidio. Medea stavolta è già in piedi, risoluta a compiere il delitto, ma colta in un estremo momento di titubanza che accentua il senso della tragedia. La scelta di rappresentare Medea stante è quindi dettata dalla volontà di enfatizzare il contrasto di sentimenti che si agita nel suo animo, eliminando quella posa malinconica che “addolciva” la composizione di età precedente.

Alla classicheggiante compostezza della pittura augustea, al momento preparatorio scelto in precedenza è subentrato, quindi, un momento più tragicamente vicino all’esito finale e per questo più denso di pathos e di tensione emotiva.

Ora, l’iconografia di Medea appena riscontrata in questi tre episodi è stata messa in relazione con la contemporanea produzione poetica, in particolare con la Medea di Seneca, da parte di J.M. CROISILLE nell’ambito del suo studio sui rapporti fra arte e poesia nel periodo neroniano e flavio¹⁴⁸. Come si è già visto a proposito della pittura della Casa del Centenario, la domanda che si pone lo studioso francese è fino a che punto si possa parlare di influenza o addirittura di dipendenza delle pitture di questo periodo dalla tragedia senecana. L’analisi del CROISILLE parte dalla premessa, che gli deriva evidentemente dalla metodologia di studio dello SCHEFOLD, che le pitture romane debbano essere interpretate come opere del loro tempo. Da una premessa del genere, ci si aspetterebbe che la sua analisi sia basata su un esame attento delle pitture e dei loro contesti; al contrario l’autore propone di individuare le tracce e le influenze della

¹⁴⁸ CROISILLE 1982.

tragedia senecana nelle pitture romane, invece di quelle euripidee, proponendo una serie di puntuali, ma assai problematici e discutibili, confronti fra le rappresentazioni artistiche e i passi della tragedia¹⁴⁹: questo significa, in pratica, spostare il problema, invece di risolverlo.

Ma come si è già avuto modo di osservare a proposito della pittura della Casa del Centenario, non solo la presenza del pedagogo, assente in Euripide come in Seneca¹⁵⁰, non giustifica la ricerca di un legame così netto e puntuale fra il dramma e la pittura, ma impone la formulazione del problema in termini diversi. Lo scopo dell'analisi iconografica non può essere quello di individuare il momento del dramma teatrale che nel dipinto si vuole rappresentare, poiché così si partirebbe dall'assunto che l'arte figurativa sia un'illustrazione pedissequa della poesia, quando invece essa possiede un suo codice espressivo assolutamente autonomo¹⁵¹. Un legame doveva certo essere fra arte e poesia, ma nell'insieme le due manifestazioni restano assolutamente indipendenti data la diversa natura e funzione dei due mezzi di comunicazione. In particolare gli artisti erano legati alla necessità di rappresentare una storia o una situazione, possibilmente senza l'aiuto di iscrizioni, in maniera comprensibile allo spettatore e quindi erano obbligati, per ragioni di chiarezza, a introdurre elementi omessi dai poeti o a far emergere insieme elementi che nell'opera letteraria appaiono in momenti diversi. Non si vuole con questo negare del tutto un'influenza da parte della tragedia senecana su questo genere di rappresentazioni: l'artista può aver tratto ispirazione in termini generali, senza per questo decidere di rappresentarne un momento preciso. Del resto CROISILLE sembra dimenticare che l'evidenza letteraria, al

¹⁴⁹ CROISILLE sostiene che le pitture da Pompei che rappresentano Medea che sta per uccidere i figli, e non Medea che medita, sono *illustrazioni fedeli* della tragedia senecana. Cfr CROISILLE 1982, p. 66.

¹⁵⁰ Lo studioso ammette che il fatto che il pedagogo sia assente anche in Seneca può costituire un problema serio alla sua interpretazione, ma lo supera, senza risolverlo, dicendo che si tratta di un'aggiunta dell'artista.

¹⁵¹ WALLACE HADRILL 1983.

pari di quella archeologica, è parziale ed incompleta, e che anche Ovidio ed Ennio scrissero delle tragedia sull'argomento, per cui al limite si dovrebbe considerare anche l'influenza che queste ultime, ormai perdute, avrebbero avuto sulla rappresentazione pittorica¹⁵².

La questione è, dunque, che affermare che l'iconografia di Medea in età neroniana è influenzata dalla tragedia di Seneca non ha molto senso: in realtà è più coerente sostenere che in questo periodo la versione letteraria e quella artistica di questa vicenda mitica si avvicinano poiché risentono di uno stesso clima culturale e artistico che tende ad esaltare la drammaticità, il pathos, la tensione, nella gestualità e nell'espressività in pittura, così come nella parole in poesia. Il cosiddetto barocco del periodo neroniano, un termine moderno usato per descrivere quella ricerca di effetti drammatici e movimentati nella pittura, ad esempio riguardo la ricchezza delle pareti in IV Stile, così come in letteratura, condiziona dunque entrambe le espressioni, con esiti simili dal punto di vista formale.

Il collegamento fra poesia e arte esiste, dunque, ma non è diretto, bensì mediato dalla società e dal clima culturale che ha prodotto entrambe e di cui esse sono uno specchio alquanto fedele.

Se dunque l'iconografia di Medea stante, in procinto di uccidere i figli, si spiega con un clima culturale profondamente mutato rispetto all'età augustea, il medesimo che in campo letterario ha dato origine alla sanguinolenta Medea senecana, resta ora da spiegare la presenza della rappresentazione della maga della Colchide nei contesti in cui è stata ritrovata.

Procediamo con alcune considerazioni sull'unico contesto domestico nel quale è presente un'immagine di Medea in questo periodo, ovvero la **casa dei Dioscuri**.

¹⁵²LING 1983.

Tenendo presente il panorama generale della pittura romana di questo periodo, delineato per grandi linee all'inizio del capitolo, non sfugge il fatto che questa dimora sia un complesso decisamente singolare e significativo, che emerge chiaramente sia per la qualità della sua decorazione sia, ancora di più, per i soggetti prescelti.

Pur non presentando un programma figurativo definito ed esplicito che coinvolga tutte le figurazioni della casa, risulta abbastanza chiaro da un esame globale dei soggetti mitologici trattati e delle iconografie per essi adottate, che siamo di fronte al tentativo di creare un ambiente non solo colto, raffinato e piacevole da vivere, ma che avesse anche una certa imponenza, evidentemente al fine di sottolineare il potere ed il prestigio della famiglia proprietaria della domus. Al di là di alcune "frivole" concessioni al gusto dominante, come ad esempio il dipinto con Pan ed Ermafrodito che compare nell'atrio, i temi mitologici scelti sono per la maggior parte di un certo spessore, pur mancando, forse, quella più o meno esplicita intenzione ideologica che animava le composizioni di età augustea.

In questa ricerca di imponenza trovano un senso sia il sontuoso atrio decorato con immagini di divinità, sia il tablino con quadri legati al mito di Achille, come pure i quadretti teatrali del *viridarium*, un genere di dipinti che, come si è già visto a proposito delle rappresentazioni teatrali di Medea, sono di certo sintomo di sfoggio di cultura e raffinatezza.

Lo stesso discorso vale anche per le pitture che decoravano il peristilio, uno dei fulcri della decorazione della casa. In particolare, sono ancora una volta le scelte iconografiche ed il trattamento dei miti, prima ancora della scelta dei miti stessi o degli accostamenti fra due o più pitture, a darci informazioni riguardo alla mentalità e al gusto dei committenti. Particolarmente significativa è, infatti, la scelta di riprodurre il quadro raffigurante Perseo e Andromeda in questa iconografia.

Si è già visto come lo SCHMALTZ abbia dimostrato come questa iconografia non dipenda da originali di età classica, ma che, per il modo in cui è composta, essa sia una creazione tutta romana. Una creazione che compare per la prima volta nel repertorio figurativo del III Stile e che in pratica, se si eccettua la testimonianza della casa dei Dioscuri, resta confinata unicamente a quella fase¹⁵³. In effetti, il modo in cui la scena è composta suggerisce che quest'iconografia sia nata proprio nel cuore del classicismo augusteo e del suo modo di raccontare i miti, senza un'azione vera e propria, focalizzandone l'aspetto descrittivo più che quello narrativo vero e proprio. Perseo è rappresentato quando ha già liberato Andromeda e l'aiuta a scendere dalla roccia, mentre il mostro giace morto ai loro piedi: la situazione è risolta e tutto appare pacificato e compiuto. Durante la tarda età giulio claudia, come si è detto sopra, si diffonde una nuova iconografia, in cui Perseo e Andromeda¹⁵⁴ sono rappresentati insieme, seduti e spesso seminudi, riconoscibili dal dettaglio iconografico della testa di Medusa e, talvolta, del corpo di Ketos che giace senza vita lontano. Il mito inteso come narrazione di un'azione è diventato un particolare del tutto secondario: i due amanti si appoggiano l'un l'altra sereni nel loro idillio, nonostante la presenza della testa di Medusa.

La scelta di raffigurare il mito di Perseo e Andromeda secondo un'iconografia ormai desueta in un momento in cui, per ragioni di gusto e di sensibilità, ve ne era un'altra ben più diffusa, ma che costituisce una decisa banalizzazione del soggetto mitologico, è quindi un segnale preciso di una volontà di distinzione da parte del committente. Questa volontà di emergere trova una conferma anche nella scelta dei quadri di Medea ed Ulisse e Penelope, due dipinti presenti, nella stessa iconografia e

¹⁵³ Le pitture con Perseo che libera Andromeda con questo schema provengono tutte da contesti di III Stile; cfr SCHAUENBURG 1981, pp. 774 – 790) catalogo n°67 - 72.

¹⁵⁴ Si tratta di un buon numero di pitture, tutte provenienti da contesti di IV Stile che presentano un'iconografia comune che varia in minimi dettagli. Cfr ancora SCHAUENBURG 1981, n°102 – 110.

addirittura opera dello stesso pittore per quanto riguarda il secondo, anche in un contesto pubblico come il *Macellum*, la cui decorazione fu rifatta proprio in quegli anni e che può aver ispirato, almeno in parte, le scelte del committente: sempre che la committenza dei due edifici non coincida, come ipotizzato da S. ADAMO MUSCETTOLA¹⁵⁵ e recentemente ribadito da L. ROMIZZI¹⁵⁶.

In particolare, risulta ancora più significativa la scelta di Medea, un tema che, già abbastanza raro in precedenza, durante la tarda età giulio claudia e flavia gode di uno scarsissimo successo a livello privato, poiché evidentemente non aderente alle esigenze comunicative e alla mentalità di questo periodo.

Il programma figurativo della casa dei Dioscuri, dunque, si distingue da quello di molte altre dimore di questo periodo, anche ricche e sfarzose, proprio per la scelta di temi mitologici di un certo impegno, in redazioni che nella maggior parte dei casi sono tutt'altro che banali o comuni e che rivelano un'attenzione non casuale verso la decorazione domestica ed i suoi contenuti.

Un discorso diverso è il caso di condurre per un altro contesto in cui è stata trovata una rappresentazione del mito di Medea: la cosiddetta **Basilica di Ercolano** (tav. III, fig. 1)

L'edificio¹⁵⁷, scavato negli anni '40 del 1700 – la pianta del BARDET che lo restituisce in maniera fedele è del 1743 –, si affaccia sul decumano superiore ed è costituito da una piazza porticata con un esedra centrale e due nicchie laterali sul lato N. La decorazione era di gran pregio: la grande esedra ospitava una statua loricata di Tito e quelle sedute in nudità eroica di Claudio ed Augusto; le absidi presentavano invece due dipinti, ora al

¹⁵⁵ ADAMO MUSCETTOLA 1992.

¹⁵⁶ ROMIZZI 2007.

¹⁵⁷ PAGANO 1996.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, raffiguranti il **riconoscimento di Telefo da parte di Ercole**¹⁵⁸ e **Teseo liberatore**¹⁵⁹ mentre dalla stessa zona, ma non è chiaro in che relazione, erano dipinti i due gruppi con **Achille ed il Centauro Chirone**¹⁶⁰ e **Marsia e Olimpo**¹⁶¹, il dipinto di **Medea che medita l'uccisione dei figli**¹⁶² e parte di un fregio con le imprese di Ercole. Di fronte alle absidi erano due basi sulle quali erano collocate le statue bronzee di Augusto e Claudio, mentre addossati ai primi pilastri dei due bracci porticati laterali erano due suggesti. Varie ipotesi sono state presentate riguardo la reale destinazione dell'edificio: secondo la ALLROGGEN BEDEL¹⁶³ in esso va riconosciuto un edificio destinato al commercio, data la somiglianza con la struttura dell'Edificio di Eumachia a Pompei, mentre sulla base della pertinenza alla facciata del monumento dell'iscrizione *Augustales s.p.* (CIL X, 977) e dalla provenienza dall'edificio dei cd. Albi degli Augustali il GUADAGNO¹⁶⁴ ha ipotizzato per l'edificio la funzione di curia della vicina sede degli Augustali. Al contrario Mario PAGANO¹⁶⁵ ne individua la funzione di Augusteum mentre Mario TORELLI¹⁶⁶ lo ha identificato come Ginnasio - Augusteum. In tempi recenti la cd. Basilica è stata oggetto di studio da parte di Fabrizio PESANDO¹⁶⁷, il quale ha evidenziato la vicinanza fra questo ed un altro edificio, noto solo dalle fonti, ovvero i *Saepta Iulia* del Campo Marzio a Roma. Le somiglianze fra i due edifici sono tanto puntuali, sia per quanto riguarda la tipologia edilizia sia per la decorazione, che difficilmente esse possono dirsi casuali. I *Saepta Iulia*¹⁶⁸, la cui costruzione fu iniziata da

¹⁵⁸ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9108.

¹⁵⁹ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9408.

¹⁶⁰ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9109.

¹⁶¹ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9151.

¹⁶² Napoli, Museo Archeologico, inv. 8976.

¹⁶³ ALLROGGEN BEDEL 1993.

¹⁶⁴ GUADAGNO 1988.

¹⁶⁵ PAGANO 2000.

¹⁶⁶ TORELLI 1998

¹⁶⁷ PESANDO 2003.

¹⁶⁸ STEINBY 1999 (LTUR), pp. 228-229.

Cesare e proseguita da M. Emilio Lepido, furono completati ed inaugurati da Agrippa nel 26 a.C. La loro funzione originaria di recinto per le votazioni elettorali non fu mai rispettata, ed essi furono utilizzati in vario modo: come luogo per i *munera* gladiatori, come ginnasio, vi si tennero anche discorsi pubblici – come nel caso della *adlocutio* pronunciata da Tiberio di ritorno dalla campagne in Illiria - e addirittura, come attesta un verso di Marziale (9, 59), vi si svolgeva una sorta di mercato in cui si vendevano merci di pregio. Per quanto riguarda la decorazione, vi figuravano un ciclo di pitture collegate al mito degli Argonauti nel portico occidentale e dipinti o sculture sul mito di Meleagro in quello orientale. Celebri erano inoltre i due gruppi scultorei rappresentanti *Achille e Chirone* e *Marsia e Olimpo*¹⁶⁹. Dunque, secondo Fabrizio PESANDO, se la presenza della saga degli Argonauti richiama una contrapposizione Greco/Barbaro che si inserisce nel quadro della propaganda antipartica del tardo periodo cesariano ed augusteo, i due gruppi scultorei in cui figurano un discepolo ed un anziano maestro potrebbero essere collegati non solo al concetto di *paideia*, ma anche a quello di *concordia aetatum*, dell'armonico rapporto fra due generazioni che *riassume quasi allegoricamente l'itinerario di maturazione culturale e politica del giovane Ottaviano*¹⁷⁰.

Ma tornando ad Ercolano, le analogie fra la decorazione dei *Saepta* come riportata dalle fonti e le pitture della cd. Basilica sono davvero consistenti: entrambi gli edifici si presentavano come piazze porticate decorate da opere d'arte e in entrambi vi erano dei suggesti – che nel caso dei *Saepta* doveva coincidere con il *tribunal* dove Tiberio pronunciò la sua *adlocutio* - ; comuni sono, inoltre, i temi mitologici che vi compaiono, quali i due soggetti dei gruppi scultorei che ad Ercolano compaiono nelle due pitture delle absidi laterali. La cd. Basilica si caratterizzava, dunque, come

¹⁶⁹ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXVI, 29.

¹⁷⁰ PESANDO 2003, p. 335.

una citazione di un famoso edificio urbano dotato di una certa polifunzionalità – forse tale era anche l’edificio ercolanese –, ma anche come un Augusteum, come dimostrano non solo le numerose dediche ad esponenti della casa imperiale e le statue di Tito, Claudio ed Augusto, come pure i soggetti dei due dipinti dell’*esedra* centrale, il cui significato è stato letto in vario modo, ma sempre come un chiaro riferimento alla casa regnante¹⁷¹.

Ora, qual era ragione della presenza di Medea nel programma figurativo di un complesso così articolato? Sicuramente, se, come sembra, l’edificio si ispira ai *Saepta* del Campo Marzio, la figura di Medea può spiegarsi senza grandi problemi come parte integrante della saga degli Argonauti che comparivano nel portico occidentale dei *Saepta Iulia*.

Per quanto riguarda la sua iconografia, che richiama uno stile di età tardo classica¹⁷², essa si confà certamente all’arte classicheggiante di età flavia, così come improntate ad uno stile piuttosto solenne e severo sono le altre pitture che decorano il complesso.

¹⁷¹ Il SALOMONSON (SALOMONSON 1957) ha visto nel quadro di Telefo un riferimento agli eroi fondatori di Pergamo ed Ercolano, mentre nel dipinto di Teseo egli ravvisa la volontà di instaurare un’analogia fra il fondatore di Atene e Romolo, instaurata da Plutarco (cfr anche SIMON 1991, p. 239); recentemente, la GURY (GURY 1991) ha invece proposto di leggere in entrambi i dipinti un’allegoria della liberazione dell’Impero dalla tirannide neroniana da parte di Vespasiano; sui rapporti fra Romolo e Teseo cfr anche GRECO 2005.

¹⁷² L’iconografia è stata ricondotta da Salvatore SETTIS (SETTIS 1975) al Demostene di Polieuktos.

Il mito di Medea infanticida nelle rappresentazioni domestiche di ambito provinciale.

La villa di Torre de Palma

Torre de Palma: descrizione e cronologia

La villa di Torre de Palma (MM 1) si trova a circa 5 Km da Monforte nel distretto di Portalegre, nella Lusitania portoghese. Dal punto di vista geografico essa è dunque posta in un territorio ben collegato con le principali città della regione: Merida (Augusta Emerita), la capitale della Lusitania, si trova 80 km a SE ed era collegata a Torre de Palma con una strada – di cui restano alcune tracce in miliari ed in un ponte nei pressi di Vila Formosa - che raggiungeva anche Lisbona (Osilipo) e Santarèm (Scallabis), mentre un'altra strada, testimoniata anch'essa da miliari, collegava Evòra (Ebora) a Merida passando non lontano da Torre de Palma¹⁷³.

Le prime indagini archeologiche risalgono al 1947 quando, in seguito ad un rinvenimento occasionale, iniziarono gli scavi sistematici della villa, proseguiti fino al 1962 sotto la direzione di M. HELENO¹⁷⁴; negli anni '70 sono stati condotti da F. DE ALMEIDA¹⁷⁵, finché nel 1987 l'Università di Louisville non ha intrapreso un progetto che prevedeva una nuova campagna di scavo della villa e della basilica paleocristiana, proseguito fino al 1995 sotto la direzione di S. J. MALONEY e J. R. HALE¹⁷⁶. Un'ulteriore

¹⁷³ LANCHÀ - ANDRÉ 2000, p. 29.

¹⁷⁴ HELENO 1962.

¹⁷⁵ Le cui indagini si concentrarono soprattutto sull'area della basilica paleocristiana. F. De Almeida 1970; F. DE ALMEIDA 1972; F. DE ALMEIDA 1973.

¹⁷⁶ MALONEY – HALE 1996.

indagine del complesso, mirata soprattutto allo studio della decorazione musiva e del suo contesto architettonico, è stata intrapresa da J. LANCHÀ e P. André nell'ambito della missione franco - lusitana "Mosaicos do sul de Portugal", coordinata dall'Instituto Português de Museus.

Nel corso della scavo la considerevole decorazione musiva rinvenuta fu quasi interamente distaccata e portata al Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia di Lisbona, dove ha subito un lungo restauro.

Il complesso della villa si erge su di una dolce collina e si sviluppa attorno a due nuclei principali: una pars rustica, formata da una grande corte dalla forma trapezoidale su cui si affacciano gli ambienti adibiti a granai e stalle, ed una pars urbana, quindi gli ambienti residenziali dei proprietari della villa, che corrisponde al settore NO del complesso e che si svolgono lungo un asse formato da un atrio ed un peristilio con un ampio impluvium quadrangolare.

Lo stato attuale della villa, però, è in realtà il frutto di un lungo susseguirsi di fasi edilizie, dal I fino al V sec. d.C.: anche se le relazioni di scavo degli anni '50 non sono molto accurate dal punto di vista stratigrafico, è stato comunque possibile ricostruire le varie fasi edilizie del sito, grazie ad uno studio congiunto sia delle strutture murarie che dei ritrovamenti ceramici e numismatici, in particolar modo di quelli ritrovati durante gli scavi degli anni '90¹⁷⁷, che offrono una maggiore affidabilità stratigrafica. Secondo gli studi dell'Università di Louisville si possono, quindi, distinguere sei fasi nella storia edilizia della villa e della basilica¹⁷⁸, dal I secolo d.C. fino ad età medioevale, mentre J. LANCHÀ e P. André individuano dodici fasi edilizie del complesso, pur concordando sostanzialmente su alcuni punti cronologici fermi¹⁷⁹.

¹⁷⁷ MALONEY – HALE 1996, pp. 279 - 80.

¹⁷⁸ MALONEY – HALE 1996

¹⁷⁹ LANCHÀ - ANDRÉ 2000, p. 84.

Una prima fase di frequentazione, pur non essendo comprovata da strutture murarie, è attestata da reperti ceramici e numismatici databili alla metà del I secolo d.C. (fase I MALONEY – fasi I e II LANCHÀ); è in una seconda fase di frequentazione, databile tra la fine del I secolo d.C. e l'inizio del II (fase II MALONEY – fasi III e IV LANCHÀ, che distingue il periodo 40 - 70 d.C. con la costruzione del primo nucleo della casa, dal periodo 70 - 150 d.C. con la costruzione del secondo nucleo della casa) che viene creata la “atrium house”, ovvero la zona O del settore propriamente residenziale della villa, e la corte nobile, ovvero il centro del complesso della villa, incluso il tempietto. Alla seconda metà del II secolo d.C. si aggiunse anche la corte trapezoidale; anche le terme orientali o piccole terme (ambiente O¹⁸⁰) furono aggiunte in questa fase, anche se non è chiara la relazione cronologica con il resto del complesso.

Secondo la relazione di J. LANCHÀ e P. ANDRÈ è ancora a questo periodo (fase V LANCHÀ) che va assegnata la costruzione della zona O della villa urbana, ovvero il peristilio, datata da MALONEY ed HALE ad un periodo più tardo, precisamente alla fine del III o inizio del IV sec. d. C. (fase III MALONEY - fase VII LANCHÀ).

Al di là della datazione precisa della casa a peristilio, è indubbio che il periodo fra la fine del III e l'inizio del IV sec. d. C. segni il periodo di massima espansione della villa e soprattutto quello di maggior ricchezza decorativa. A questa fase, infatti, si possono ascrivere tutti i mosaici policromi che decorano la pars urbana, la decorazione parietale ad imitazione di opus sectile e crustae marmoree, ed il rifacimento in marmo (locale, ma non per questo poco costoso) del peristilio.

¹⁸⁰ Il riferimento alle lettere identificative degli ambienti è alla pianta di M. HELENO, nella rielaborazione di LANCHÀ - ANDRÈ 2000 pl. VI. (il colore giallo, aggiunto dalla scrivente, indica gli ambienti decorati con mosaici).

In una fase di pochi anni successiva, intorno al 350 - 60 d.C., si data la costruzione della sala triabsidata e del primo nucleo della basilica cristiana (fase IV MALONEY - fase VIII LANCHÀ).

Il V secolo segna la decadenza della villa¹⁸¹, come dimostrano le diverse spoliazioni di materiali nella zona della casa ad atrio in favore della costruzione di una necropoli nella zona NO della Basilica cristiana, la quale, invece, risulta notevolmente accresciuta in questa fase con la costruzione di un battistero (fase V MALONEY - fase X LANCHÀ); a questa fase afferiscono anche le grandi terme O (P), datate al 365 - 423 d.C., che appartengono probabilmente ad un villaggio sorto nei pressi della Basilica.

Ormai completamente in rovina, l'area della villa sarà frequentata ancora per tutto il medioevo, come dimostrano le monete ritrovate nella necropoli che attestano il suo uso fino alla metà del XVI secolo.

Per quanto riguarda la questione dei proprietari della villa, un'iscrizione con dedica a Marte, peraltro molto rare in Hispania, proveniente da una chiesa del XVI secolo situata nei dintorni della villa, fornisce il nome più probabile per il proprietario del I sec. a.C., ovvero *M. Coelius Celsus*¹⁸²: un personaggio di origini italiane, dunque, elemento che può spiegare la scelta della costruzione della casa secondo schemi tradizionali per l'architettura domestica italiana, ma piuttosto insoliti in Lusitania.

Il proprietario della villa fra il III ed il IV sec. d.C. è stato per lungo tempo identificato con quel *Basilius* il cui nome compare in un'iscrizione vista da M. HELENO, ora perduta e proveniente da una zona non precisata della villa, ritrovata su di un bollo che recita "eme Basili vivas in contubernium" e reca sul lato opposto una testa databile al IV sec. d.C.¹⁸³. Qualche perplessità è stata recentemente mossa da J. LANCHÀ¹⁸⁴ a causa di alcune contraddizioni

¹⁸¹ MALONEY – HALE 1996, p. 293.

¹⁸² LANCHÀ - ANDRÈ 2000, tav XL.

¹⁸³ HELENO 1962, p. 316.

¹⁸⁴ LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 124 - 131.

presenti in questa testimonianza: un primo problema nasce per il termine utilizzato da HELENO, *corimbo*, che significa propriamente bollo, il che può significare sia il bollo in quanto strumento, sia l'incisione; parlando, però di due facce, una con l'iscrizione ed una con un volto, è possibile che si tratti di un frammento di ceramica stampigliata da ambo i lati. Inoltre l'autore riporta il testo in stampatello maiuscolo, senza specificare se si tratti della trascrizione di un testo stampato o di un graffito. Inoltre, l'incitazione a comprare rivolta a *Basilius* (comprare il contenitore o il contenuto è cosa difficile da stabilire) è unita all'invito *vivas in contubernium*: una contubernalità, in senso di concubinato, che non sarebbe consona al patronus di un latifondo, ma piuttosto ad uno schiavo o un liberto, a meno che non si tratti di un'annotazione ironica ed umoristica a proposito dei costumi sentimentali del padrone; del resto, il nome *Basilius* difficilmente potrebbe essere quello di uno schiavo. Non potendo confidare su un'analisi autoptica del frammento ceramico (ammesso che di questo si tratti) sussistono quindi dei dubbi sull'identificazione del nome del proprietario.

Pur non conoscendo il suo nome è possibile comunque farsi un'idea abbastanza chiara del profilo sociologico e culturale del patronus della villa di Torre de Palma: doveva trattarsi di un funzionario o comunque di un personaggio notevole della comunità, in quanto proprietario di un grande latifondo; oltre a detenere un notevole potere economico era anche un *μουσικὸς ἀνὴρ*, un uomo amante della cultura e delle arti, che nella sua dimora amava creare un ambiente in cui respirare cultura e raffinatezza, lontano dagli affanni e dalle occupazioni della vita quotidiana. Una cultura che, però, doveva servire anche ad impressionare e ad accrescere l'aura di potere ed autorità del proprietario. A questo scopo ben rispondeva la costruzione di una sala monumentale come la sala tribsidata, costruita non molti anni dopo rispetto al triclinio decorato col mosaico delle Muse, che doveva comunicare al visitatore un'impressione di prestigio e di potenza.

La decorazione parietale e musiva della villa

Riassumendo brevemente quanto detto finora, nella sua fase di massima espansione, ovvero fra la fine del III e l'inizio del IV sec. d.C., la villa si presentava in questo modo: l'ingresso principale da SE (A1) portava nella grande corte trapezoidale attorno al quale si concentrava la maggior parte degli ambienti destinati alle attività produttive della villa: macine per le olive negli ambienti a N, stalle e granai negli ambienti a S; di qui si accedeva alla corte nobile, caratterizzata da un tempietto prostilo (E2), probabilmente di destinazione augurale. A N della corte si trova l'accesso alla pars urbana (E6), che occupa circa un quarto dell'estensione totale della villa e si sviluppa lungo un'asse EO che ruota intorno a due corti, ovvero l'atrio (F) con un portico di otto colonne ed il peristilio (H) con sei colonne marmoree per lato con impluvio quadrangolare, ornato da un mosaico geometrico policromo composto da decori di vario genere iscritti in quadrati e losanghe; le due corti sono separate dall'aula (G), che mette anche in relazione il portico con la corte nobile. È in questo settore della casa, l'area della A N della pars urbana si trova la sala triabsidata (I), il cui ingresso (I2) è decorato con il **mosaico dei cavalli vincitori**¹⁸⁵. Su un fondo geometrico a meandro di svastiche formati da corde intrecciate si staccano cinque pseudo - emblemata, di 0,63 x 0,63 m o di 0,59 x 0,56 m, all'interno dei quali, su uno sfondo senza altre connotazioni che non un suolo color beige sul quale gli animali proiettano ombre portate, sono rappresentati cinque cavalli accompagnati del loro nome iscritto in nero: LENOBATIS, al centro, visto frontalmente, HIBERVS, LENEVS, PELOPS ed INACVS, visti di profilo e affrontati fra loro. Tutti i cavalli hanno una piuma sul capo, simbolo evidentemente di vittoria nel circo (del resto, quello di Augusta

¹⁸⁵ Cfr HELENO 1962 p. 335 - 6; DE ALMEIDA 1970; BLAZQUEZ 1980, p. 143; LANCHÀ 1994; LANCHÀ - ANDRÈ 2000, pp. 248 - 267.

Emerita non distava più di 80 km), e quello centrale, LENOBATIS, reca anche una bulla sul petto, fatto che, insieme alla sua collocazione centrale nel tappeto musivo e della posa frontale, diversa da quella degli altri cavalli, lascia pensare che abbia conseguito un numero maggiore di vittorie rispetto agli altri cavalli. Questo mosaico, insieme al quello delle Muse, che, come vedremo, ha fra i temi principale l'esaltazione di Dioniso, ripropone un connubio tematico piuttosto frequente nelle ville rustiche di questo periodo - come a Piazza Armerina, Tellaro e Baccano - fra esaltazione del potere del patronus, che si esterna anche attraverso le vittorie nelle competizioni circensi, e temi dionisiaci.

Nella zona N, la sala K1 era decorata da un mosaico pavimentale ora perduto, ma chiaramente testimoniato dalla traccia delle tessere sul pavimento, mentre le sale (K2) e (K3), comunicanti fra di loro, sono decorate rispettivamente con un mosaico geometrico a T spezzate trasversalmente sul lato lungo, di colore nero, bianco, bordeaux e rosa e contornato da una treccia, e con il cd **mosaico dei fiori**. Quest'ultimo è un mosaico in gran parte distrutto nella parte centrale: esso è costituito da un tappeto in cui compaiono crateri dorati da cui nascono archi fioriti e decorati da piume di pavone, all'interno dei quali compaiono cespugli di rose; al centro si trova un quadro quasi completamente distrutto con una cornice formata da una ghirlanda di foglie di alloro, con uva, gigli e frutti; del quadro resta solo la parte superiore, in cui compare il viso (peraltro anch'esso piuttosto rovinato) di una giovane donna distesa con il braccio sinistro ripiegato dietro la testa, con una mitra sul capo e con un velo. Secondo l'interpretazione di M. HELENO, seguita anche dal BLAZQUEZ¹⁸⁶, si tratterebbe di una dea della vegetazione (Cerere, Demetra, Cibeles, Iris...), propendendo per un'identificazione con Demetra, in quanto divinità affine sia a Dioniso che ad Ercole, entrambi presenti nel mosaico delle Muse, con

¹⁸⁶ HELENO 1962, p. 334; allo stesso modo BLAZQUEZ 1980.

il quale, quindi, si troverebbe in una certa associazione tematica; recentemente, J.LANCHA¹⁸⁷ ha interpretato la figura come quella di una dormiente¹⁸⁸, ed identificandola con **Arianna**, personaggio che, in chiara connessione sia con Dioniso che Teseo, i protagonisti del mosaico delle Muse, andrebbe a costituire un vero e proprio programma figurativo. In ogni caso, che si tratti dell'una o dell'altra identificazione, resta il fatto che, fra i due ambienti, è stata creata una connessione di carattere tematico particolarmente significativa.

Sul versante N del peristilio si trova la sala (K4), interpretata alternativamente come tablino, come triclinio o come sala di ricevimento¹⁸⁹ e decorata con il *mosaico delle Muse*, di cui parleremo fra breve.

Per quanto riguarda la decorazione parietale della villa¹⁹⁰, essa è osservabile solo nei plinti superstiti e, ad eccezione degli affreschi della sala del banchetto (I4) e dell'ambiente centrale della sala triabsidata, le pitture scoperte nel 1947 sono visibili solo negli acquerelli eseguiti dal LESNER durante lo scavo e nelle foto degli anni '50. La sala (K5) presenta una decorazione in cui nello zoccolo si alternano pannelli campiti e bordati da fasce di colori contrastanti, con una gamma cromatica che comprende l'ocra, l'azzurro, il giallo, il rosso ed il nero. Nella sala del banchetto (I4) lo zoccolo presenta riquadri ad imitazione marmorea di colori rosa, ocra, azzurro e giallo. Nell'ambiente centrale della sala triabsidata ed in (I1) restano pochi frammenti che, integrati con la documentazione grafica e fotografica degli anni '50, lasciano supporre che la decorazione

¹⁸⁷ LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 225.

¹⁸⁸ Sebbene sia M. HELENO che J. M. BLAZQUEZ riportino che il personaggio ha gli occhi azzurri, quindi aperti, elemento non più verificabile dato lo stato di conservazione del mosaico e la non eccelsa qualità delle foto scattate all'epoca dello scavo.

¹⁸⁹ Cfr. LANCHÀ 1997, p. 231.

¹⁹⁰ R. NUNES, in LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 54 - 71.

comprendesse plinti con finte *crustae* di marmo bianco con venature rosse. In (K7) vi sono resti di uno zoccolo bianco con fascia ocra.

Il resto della decorazione pittorica è in uno stato talmente frammentario e decontestualizzato, senza contare tutti quegli elementi floreali e geometrici visti da M. HELENO¹⁹¹ ed ora scomparsi, che è possibile fare delle valutazioni solo sugli ambienti appena descritti. I pannelli ad imitazione di *opus sectile* e di *crustae* marmoree sono molto diffusi nel mondo romano e la semplicità di questa decorazione non permetterebbe di stabilire una forchetta cronologica particolarmente ristretta. Tuttavia, alcune somiglianze particolarmente calzanti con decorazione parietali di case non lontane da Torre de Palma, come le pitture della casa di via Vespasiano a Merida¹⁹² e gli affreschi di Dehesa de las Tiendas¹⁹³, portano il NUNES ad ipotizzare per gli affreschi di Torre de Palma una datazione vicina all'inizio del IV secolo d.C., ovvero in fase con la decorazione musiva della villa¹⁹⁴.

Un'ulteriore annotazione sulla decorazione musiva della villa riguarda la bottega di produzione. J. LANCHÀ afferma in più occasioni¹⁹⁵ che si tratta di una bottega africana, non facendo seguire, però, a queste dichiarazioni né una specificazione dell'area di provenienza di questa bottega, né una le ragioni stilistiche di tale attribuzione; più calzante appare la proposta di F. GHEDINI¹⁹⁶ che vede un certo eclettismo sia nello stile che nella composizione delle scene, non riconducibile a nessuna area geografica particolare: secondo la studiosa, dunque, si tratta di una officina probabilmente locale, cosa che certo non stupisce dato il fiorire di ville rustiche in questo periodo, fattore che avrà favorito la nascita e lo sviluppo

¹⁹¹ HELENO 1962, p. 321.

¹⁹² Cfr ABAD 1982, p. 86, fig. 118.

¹⁹³ cfr Ibid, p. 87, fig. 119 - 120.

¹⁹⁴ R. NUNES, LANCHÀ - ANDRÈ 2000, in particolare p. 65 - 70.

¹⁹⁵ J. LANCHÀ 1997, p. 255; LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 214 ss.

¹⁹⁶ GHEDINI 2003.

di maestranze locali, la quale hanno saputo andare incontro alle richieste di una committenza, come vedremo, molto esigente.

Il mosaico delle Muse e la rappresentazione di Medea infanticida

Il mosaico delle Muse¹⁹⁷ è un tappeto musivo di notevoli dimensioni (misura 10,24 x 6,35 m) che decorava una delle principali sale di rappresentanza, molto probabilmente un triclinio, della *pars urbana* della villa di Torre de Palma. L'idea che si tratti di un triclinio è suggerita soprattutto dal fatto che i diversi quadretti che lo compongono sono orientati secondo diversi punti di vista, tutti in modo da essere letti dalla parete più vicina, ad eccezione dei quadri circolari che sono tutti orientati verso la parete di fondo; questa disposizione lascia pensare, dunque, che fossero fatti per essere visti dagli ospiti seduti sui vari letti triclinari collocati lungo le pareti della stanza. Anche l'iscrizione, che invita a non usare una scopa troppo dura per la pulizia del mosaico, induce a pensare che fosse una stanza molto frequentata e che necessitasse di una pulizia approfondita, proprio come un triclinio dopo un banchetto.

Il mosaico è bordato da un meandro, seguito da una treccia, e presenta sui lati lunghi due file di meandri formati da corde intrecciate; al centro compaiono, partendo dal lato volto verso l'ingresso della sala, un fregio con le nove Muse, otto quadretti a soggetto mitologico, un fregio con il trionfo di Dioniso e un quadro con la rappresentazione di Teseo ed il Minotauro. Sulla soglia, la già citata iscrizione a mosaico associava una formula di augurio abbastanza abituale con una raccomandazione – finora unica – concernente la manutenzione del mosaico:

SCO[PA] [A]SPRA TESSELLAM LEDERE NOLI. VTERI F [ELIX]

(Non sciupare il mosaico con una scopa troppo dura! Sii felice in questo locale!)

¹⁹⁷ Attualmente conservato al Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia di Lisbona, inv. 999.149.1

Il primo fregio, rivolto verso l'ingresso, presenta le nove **Muse**, affiancate su fondo neutro: una prima Musa, di incerta identificazione, potrebbe essere Clio, Musa della storia¹⁹⁸ o Calliope, Musa del canto¹⁹⁹; segue Euterpe, Musa della musica, che reca un doppio flauto e che veste di una lunga tunica ricamata; Erato, Musa della poesia lirica, si accompagna con una lira; Talia, Musa della commedia, reca fra le mani una maschera comica; allo stesso modo Melpomene, Musa della tragedia, ha in mano una maschera tragica, riconoscibile dall'alto *ònkos*, calza i coturni, ed ha il braccio sinistro sollevato in gesto declamatorio; la sesta posizione è occupata da una Musa interpretata come Urania, Musa dell'astronomia, o come Clio, a seconda che l'oggetto in mano alla Musa sia interpretato come un compasso²⁰⁰ o come un rotolo²⁰¹; allo stesso modo, è dubbia l'identificazione della settima Musa, se sia Calliope²⁰² o Urania²⁰³; in ottava posizione compare Polinnia, Musa della pantomima, riconoscibile per l'abito che le copre anche il capo; la nona Musa è Tersicore, Musa della danza, che infatti accenna un passo verso sinistra. La composizione sembra ispirata ai contemporanei sarcofagi di officine sia urbane che micrasiatiche, di cui sono state trovate diverse testimonianze anche in Spagna ed in Portogallo²⁰⁴, anche se, come vedremo, la rielaborazione dell'iconografia di alcune Muse sembra essere peculiare di Torre de Palma.

¹⁹⁸ Secondo l'identificazione di LANCHÀ 1997 p. 232; LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 180 ss. L'identificazione con Clio è supposta a causa del posizione, che così rispetterebbe l'elenco esiodeo.

¹⁹⁹ M. HELENO (1962, p. 323) e J. M. BLAZQUEZ (1980, p. 132) la identificano con Calliope a causa della tuba che regge fra le mani.

²⁰⁰ LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 182 vede un compasso nella mano sinistra della Musa a causa del suo colore blu, e quindi metallico.

²⁰¹ HELENO 1962, p. 324.

²⁰² LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 183, che la identifica come tale semplicemente per esclusione.

²⁰³ BLAZQUEZ 1980, p.132, che la identifica grazie all'attributo della bacchetta.

²⁰⁴ Cfr WEGNER 1966, n° 15, 41, 57; 223; FAEDO 1981.

A seguire compaiono otto quadretti, i primi sei costituiti da una vignetta inserita in un cerchio. Il primo, molto rovinato, rappresenta una **scena bacchica** in cui compaiono una menade ed un baccante, mentre il secondo mostra un **giovane satiro che sorregge un sileno ebbro**. Il terzo, anch'esso molto frammentario, raffigura due **menadi**.

Il quarto quadretto è stato variamente interpretato: sono rappresentati un personaggio femminile ammantato e seduto ed un personaggio maschile in piedi con una gamba sollevata, si direbbe appoggiata su di una roccia. M. HELENO²⁰⁵, J. M. BLAZQUEZ²⁰⁶ e recentemente I. MORAND²⁰⁷ identificano la scena con il mito di **Io e Argo**, mentre J. LANCHÀ²⁰⁸ li identifica, senza, peraltro, dare motivazioni, con due membri del tiaso: la studiosa semplicemente bolla come "fantaisiste" l'identificazione di M. HELENO, salvo poi meravigliarsi dell'abbigliamento castigato e dell'atteggiamento composto della Menade²⁰⁹. L'identificazione con Io ed Argo, però, è senza dubbio più convincente; in primo luogo, si tratta di un'iconografia molto diffusa e che conta un ampio numero di repliche in pittura, sia a Roma (Casa di Livia sul Palatino) sia a Pompei (Tempio di Iside; Macellum; Casa di Meleagro; Casa dei Dioscuri; Casa dei Banchieri; Casa di Io e Argo; Casa del Citarista; Casa IX 7,14)²¹⁰, tanto che non mi sembra possa lasciare spazio a grandi dubbi sull'identificazione dei personaggi. Inoltre, particolare certo non secondario, ad un'attenta osservazione del mosaico si possono scorgere due piccole corna sul capo del personaggio femminile, chiara ipostasi della trasformazione in giovenca di Io da parte di Hera, erroneamente interpretate da J. LANCHÀ come una corona di pampini.

²⁰⁵ HELENO 1962, pp. 327 - 8 .

²⁰⁶ BLAZQUEZ 1980, p. 141.

²⁰⁷ MORAND 1994, p. 238.

²⁰⁸ LANCHÀ - ANDRÈ 2000, p. 185.

²⁰⁹ LANCHÀ 2002, p. 18

²¹⁰ Cfr. SAMPAOLO 1992, pp. 57 - 8, in riferimento alla pittura con Io, Argo ed Hermes proveniente dall'Iseo di Pompei, dove per la figura di Hermes è stato utilizzato lo schema generalmente adottato per Argo, invertendone specularmente la posizione.

A seguire compaiono i quadretti con **Hermes che sorregge Ercole ebbro**, riconoscibile per la clava caduta sul pavimento e per la barba, e **Apollo e Dafne**. In questo quadretto il dio è rappresentato seduto, mentre assiste, malinconicamente appoggiato alla sua lira e con lo sguardo rivolto altrove, alla metamorfosi in alloro, che ha già coinvolto le gambe ed il capo, della ninfa Dafne. È stata scelta, in questo caso, una delle iconografie più diffuse per questo soggetto, in particolar modo nelle pitture datate a partire dell'età neroniana, in cui in seguito ad un processo di reinvenzione e reinterpretazione della tradizione figurativa²¹¹, si incontrano rappresentazioni di temi mitologici in cui l'attenzione è focalizzata sull'aspetto atemporale del mito, e quindi sul suo valore estetico e decorativo, dove il racconto mitico inteso come azione diviene secondario rispetto alla rappresentazione degli dei e degli eroi, della loro bellezza e perfezione. Così, anche la fuga di Dafne viene in qualche modo "arrestata" ed il tentativo di rincorsa di Apollo completamente eliminato, in favore di una narrazione che semplicemente giustappone paratatticamente i termini del racconto, senza una vera e propria azione²¹². Addirittura, in questo mosaico, lo sguardo di Apollo è rivolto altrove e fra i due personaggi non esiste una vera forma di comunicazione: sono semplicemente posti uno affianco all'altra, non partecipano alla scena, come se fossero due icone di se stessi.

Molto diverso è il discorso per i due quadretti "teatrali": **Ercole e Megara**, e **Medea**, di cui ci occuperemo più avanti.

A chiudere verso la parete di fondo il mosaico sono la rappresentazione del *tiaso bacchico* e il quadro con *Teseo ed il Minotauro*.

La scena del **trionfo indiano di Dioniso** comprende sedici personaggi, divisi in due gruppi: al primo gruppo appartiene Dioniso in piedi su di un

²¹¹ Cfr. BRAGANTINI 1995.

²¹² ZANKER 2002f, p. 124 (in particolare per il commento all'iconografia di Apollo e Dafne).

carro, con il capo cinto d'edera, nudo ad eccezione di un mantello blu sulle spalle, regge un cratere vuoto nella mano destra ed un tirso nella sinistra; davanti al dio una menade ed un satiro che guida il carro, trainato da una coppia di tigri; in secondo piano tre menadi, di cui una con un tirso ed una con un cesto, forse la cista mistica; in primo piano Pan regge le redini della tigre. Il secondo gruppo presenta due menadi in primo piano, la prima mentre suona un tamburello ed ha lo sguardo estatico volto in avanti, mentre la seconda si esibisce in una danza frenetica al ritmo dei crotali, lasciando fluttuare il velo che le copre le gambe; si avvicina alla menade un giovane satiro danzante. In secondo piano si scorgono un giovane baccante, una menade ed un baccante che suona il doppio flauto, un adolescente in tunica e pallio, un altro baccante, ed un pilastro, perduto, su cui sono poggiati due crateri ed un bacile a tre piedi in argento; fra la menade ed il satiro danzanti è rappresentata una fanciulla con il capo velato.

Anche il trionfo indiano di Dioniso, come il fregio con la rappresentazione delle Muse, è ispirato a rilievi presenti su sarcofagi contemporanei, ma con una contaminazione di modelli pittorici e figurativi che lo rende sicuramente uno delle più complesse raffigurazioni dionisiache conosciute²¹³.

L'ultimo quadro rappresenta **Teseo che sconfigge il Minotauro**. L'eroe, di cui sono scomparsi il volto ed il torso, è rappresentato mentre tenendo una della corna del Minotauro, ormai già accasciato, alza il braccio sferzare il colpo finale. Il mostro del labirinto è rappresentato nella sua iconografia tradizionale, ovvero come un uomo con la testa di toro e non semplicemente come un uomo con le corna, come nelle rappresentazioni più tarde²¹⁴. Più insolita è invece l'arma utilizzata da Teseo, un bastone

²¹³ BLAZQUEZ 1984; FERNANDEZ GALIANO 1984; KOUZNETSOVA RESENDE 1989.

²¹⁴ LIMC VI, 1, pp. 574 - 583.

ricurvo a metà fra una clava ed un pedum, uno strumento, dunque, che lo collegava ad entrambi i protagonisti del mosaico, ovvero Dioniso²¹⁵ ed Ercole; per quanto riguarda quest'ultimo, peraltro, ne incarnava gli aspetti positivi ed eroici, che nei quadretti di cui è protagonista non sono certo presenti. Sullo sfondo compare il labirinto, sotto forma di una sorta di torre con feritoie e merlature.

Passiamo dunque ai quadri con **Megara ed Ercole** e **Medea infanticida**. Prima di descriverli vorrei accennare alla differenza di forma rispetto a quelli visti finora – che definisce i primi quadretti nel senso proprio del termine. La differenza potrebbe essere dovuta forse al fatto che, essendo di ispirazione teatrale, (anche se comunque, come vedremo, non sono riproduzioni di scene teatrali, poiché i protagonisti non portano maschere o costumi teatrali, ma solo di episodi tratti o ispirati a tragedie) potrebbero rifarsi al genere specifico dei quadretti a soggetto teatrale, di cui abbiamo diversi esempi in case pompeiane di livello molto alto²¹⁶, mentre gli altri costituirebbero solo delle vignette con coppie mitologiche, di cui pure abbiamo larga testimonianza in pittura.

Nel primo compaiono, a partire da sinistra, Megara, una mano al mento in atteggiamento pensieroso –lo stesso gesto del pedagogo che osserva la scena in cui Medea medita l'infanticidio - che si volge a guardare con preoccupazione Ercole che si avventa con una torcia contro uno dei figlioletti. Questa scena che rappresenta la follia di Ercole è forse ispirata all' *Ἡρακλῆος μαινομένης* di Euripide o all'*Hercules furens* di Seneca, anche se comunque non rispecchia fedelmente nessuna delle due tragedie, in cui Eracle fa strage della sua famiglia con arco e frecce; la torcia può essere dunque un riferimento al sacrificio di purificazione che Eracle

²¹⁵ Tanto che J. M. B. OLEIRO (OLEIRO 1994) lo definisce addirittura come la figura dell'iniziato, una definizione che pare azzardata e rischiosa, dato che non si basa su nessun dato concreto. (cfr anche LANCHI 1997, p. 253).

²¹⁶ DE VOS 1992.

compie prima di impazzire²¹⁷, e quindi l'immagine costituirebbe una raffigurazione compendiaria di due momenti del dramma; ancora, può essere un riferimento alla sfera nuziale²¹⁸, data la presenza di Megara.

Quest'iconografia rappresenta, allo stato delle nostre conoscenze, un caso abbastanza isolato nell'ambito dell'arte romana²¹⁹. Se si esclude la rappresentazione della follia di Eracle su di un'anfora pestana firmata da Assteas, ora conservata al Museo Archeologico di Madrid (inv. 11094), in cui l'eroe sta per gettare nelle fiamme uno dei suoi figli, mentre la moglie Megara fugge alla vista della scena, non esistono rappresentazioni esplicite di questo episodio del mito. Abbiamo notizia di due pitture di età ellenistica; la prima, ad opera di Nearco (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 141), in cui viene rappresentato Ercole triste e pensieroso, una volta rinsavito, davanti al cadavere dei figli; un'altra, forse inventata, citata da Filostrato (*I, II, 23*), in cui, seguendo i vv. 994 - 1000 della tragedia di Euripide, rappresentava i servi cercano di trattenere Eracle, il quale, una volta ammazzati due dei suoi figli in un sacrificio, vuole entrare nella stanza dove si trovano Megara ed il suo terzo figlio. Ancora ad età ellenistica (III – II sec. a. C.) risale una coppa battriana d'argento ritrovata nell'India N - occidentale ed ora alla "Freer Gallery" di Washington, del genere delle cd coppe megaresi²²⁰, in cui Eracle alza la clava per colpire al collo il figlio, inginocchiato, mentre Megara, in piedi e con le mani legate, assiste alla scena; si tratta quindi della contaminazione di due momenti della vicenda: Megara prigioniera del re Lico e il sacrificio del figlio di Eracle. In età romana, l'unica altra rappresentazione nota del momento dell'infanticidio vero e proprio, oltre al mosaico di Torre de Palma, è un frammento di una placchetta d'avorio, di provenienza sconosciuta, ed ora alla Baltimora Walters Art Gallery (inv.

²¹⁷ Euripide, *Her. Main.* v 922 ss.; Seneca, *Herc. furens* v 899 ss.

²¹⁸ MORAND 1994, p. 240.

²¹⁹ Per l'iconografia di Eracle infanticida cfr BOARDMAN 1988, p. 835 - 6, n°1685 - 9.

²²⁰ WEITZMANN 1943, pp. 307 - 309.

71592), in cui compare Ercole con *leontè* mentre prende un bambino per il braccio. Infine, un'altra scena tratta dalla tragedia euripidea - non considerata da J. BOARDMAN nel LIMC - ma non riferita strettamente al momento dell'infanticidio, compare in un quadretto teatrale della casa del Centenario a Pompei²²¹ in cui compaiono in forma compendiaria tutti gli elementi principali del dramma, nel momento dell'arrivo di Ercole a Tebe, dopo la sua missione negli Inferi, l'ultima delle sue fatiche: al centro è Megara condannata a morte dall'usurpatore Lico, affiancata da una personificazione del coro, mentre il vecchio re Anfitrione, disteso sulla destra, invoca disperato il ritorno di Ercole, creduto morto; sulla sinistra compare proprio Ercole, in costume teatrale, che nessuno dei personaggi sulla scena vede.

Per quanto riguarda il caso di Torre de Palma, si tratta, quindi, di un'iconografia molto rara, per non dire unica nel mondo romano, la cui scelta appare supportata da forti motivazioni di carattere programmatico e figurativo. Una motivazione che forse risulta più chiara se si pone il mosaico con Ercole in connessione con il suo pendant, quello con la raffigurazione di Medea infanticida.

In quest'ultimo, **Medea** è rappresentata sulla destra, accanto a lei uno dei suoi figli, vestito un mantello che gli copre solo la spalla sinistra; la maga è raffigurata in abiti tragici romani, su di un *pulpitum*, elementi che insieme contribuiscono a determinare la scena in ambito teatrale, sebbene i personaggi non portino maschere; la posa di Medea è quella consolidata dalla tradizione figurativa dal I sec. d.C., ovvero stante, con le mani incrociate all'altezza del ventre per nascondere il pugnale che regge fra le mani, mentre volge lo sguardo verso la sua destra – il viso è perduto, ma resta la linea di contorno che permette di intuire in che direzione era volto. Se nella versione della scena tramandata dalla tradizione delle pitture

²²¹ cfr CORALINI 2001, pp. 71 - 73 e catalogo n°130, pp. 228 - 9.

vesuviane e delle gemme, Medea osservava i suoi bambini che giocavano ignari della loro terribile sorte, qui la maga assiste ad un'altra scena: un uomo, vestito con una tunica variopinta, sui toni del bordeaux, rosa e oro, corre verso di lei impugnando una fiaccola nella mano sinistra ed una frusta nella destra. Il dibattito fra gli studiosi si è concentrato molto sull'identificazione di questo personaggio.

Secondo M. SCHMIDT²²² si tratta di un demone; M. HELENO²²³, invece, lo identifica con un servo che viene ad annunciare a Medea di aver incendiato il palazzo di Creonte; un'ipotesi simile è ripresa anche da J. M. BLAZQUEZ²²⁴, che sostiene che si tratti di un servo che viene a raccontare dell'incendio; a questo proposito lo studioso cita anche un passo di Seneca in cui un servo racconta gli incredibili aspetti del fatto²²⁵. Entrambe le ipotesi sono da ritenere abbastanza improbabili poiché il palazzo prende a fuoco a causa dei doni avvelenati donati da Medea a Creusa, e inoltre perché, anche nelle fonti che sostengono che il palazzo prenda fuoco in altro modo²²⁶, non è per mano di un servo, ma di Medea, che appicca l'incendio grazie a delle erbe magiche fornite dalla sorella Circe; inoltre, anche volendo sostenere l'ipotesi di J. M. BLAZQUEZ, magari con riferimento a delle fonti noi non note, in questo modo non si spiega la presenza della frusta.

Secondo J. LANCHÀ, prendendo spunto da un passo della tragedia Medea di Seneca (vv 960 - 965²²⁷) si tratterebbe dell'anima di Apsirto, il fratello di Medea fatto a pezzi dalla maga per consentire la fuga degli Argonauti, che chiede vendetta.

²²² SCHMIDT 1992, pp. 391.

²²³ HELENO 1962 p. 330.

²²⁴ BLAZQUEZ 1980, p. 137.

²²⁵ Seneca, *Medea* vv 884 - 890

²²⁶ Diodoro Siculo, IV, 54.

²²⁷ *Aut cui cruentas agmen infernum faces / intentat? Ingens anguis excusso sonat / totus flagello. Quem trabe infesta petit / Megaera? – Cuius umbra dispersis venit / incerta membris? Frater est, poenas petit - / dabimus, sed omnes.*

I. MORAND²²⁸ a causa della simmetria compositiva fra il quadretto con Ercole e quello con Medea, giunge alla conclusione che si tratti di Giasone, ma la sua supposizione, di per sé valida e condivisibile, non spiega in ogni caso la presenza dell'attributo della frusta fra le mani del personaggio maschile.

Osserviamo dunque la scena nei diversi elementi che la compongono. Il primo aspetto indubbiamente interessante della scena è che essa fa da pendant al quadretto con Ercole e Megara, rispetto al quale è costruito in modo antitetico: nella scena con Ercole, l'infanticida è in movimento ed ha una postura che taglia in diagonale il quadro, mentre Megara è ferma in un angolo, stante; nella scena di Medea, invece, l'infanticida ha una posa piuttosto statica e "verticale", mentre il personaggio maschile ha una posizione simile a quella di Ercole nel quadro precedente. Inoltre i due ruoli, potremmo dire "l'infanticida" e l'altro, hanno posizione inversa anche per quanto riguarda il sesso, una donna ed un uomo nel caso del mosaico con Medea ed una donna ed un uomo nel caso del mosaico di Ercole.

È possibile, quindi, che, a questa costruzione in qualche modo analoga della scena, corrisponda una certa analogia anche nel ruolo e nell'identità di questi personaggi nelle diverse vicende: ad Ercole e sua moglie Megara nel primo quadretto dovrebbero corrispondere Medea e suo marito Giasone nel secondo.

Un confronto per comprendere meglio la struttura del mosaico di Torre de Palma ed il gioco di corrispondenze interne, ed anche per ammettere che esse esistano, può essere rintracciata nel mosaico della cd **villa di**

²²⁸ MORAND 1994 p. 237 ss.

Materno²²⁹ a **Carranque, Toledo** (tav. IV), la cui datazione oscilla fra la metà del IV ed la metà del V sec. d.C., fino all’inizio del VI sec. d.C.²³⁰.

Il mosaico in questione, che decorava un cubicolo della villa, presenta all’interno di un largo bordo a meandro una struttura definita “a compasso”, costituita da un medaglione centrale a cui sono accostati quattro scene di forma semicircolare, mentre agli angoli sono occupati da quattro quadretti.

Nel medaglione centrale compare una figura femminile nimbata, col capo decorato con una corona di foglie e fiori. La genericità dell’iconografia non permette un’identificazione certa: il *nimbus* lascia pensare ad una divinità che sulla base del contesto – le rappresentazioni che la circondano sono, come vedremo, tutte connesse con storie d’amore e ci troviamo in un cubiculo – potrebbe trattarsi di Venere²³¹ o Concordia, o anche della moglie del dominus identificata con una divinità²³².

Partendo dall’ingresso²³³, la prima lunetta rappresenta il mito di **Diana e Atteone**²³⁴, un tema molto diffuso ed apprezzato lungo tutta l’evoluzione della pittura romana poiché si presenta molto flessibile e adattabile alle diverse esigenze comunicative e decorative al tempo stesso. Pochi altri miti, infatti, hanno così tante possibilità di resa, tante possibili varianti iconografiche e compositive che dipendono dalla combinazione dei diversi elementi paesaggistici o dalla distribuzione delle figure. Mentre alcune rappresentazioni del mito, ad esempio, rappresentano la tensione esistente fra mondo naturale e civilizzato, dando largo spazio agli elementi

²²⁹ Cfr ARCE 1986; BLAZQUEZ 1986, p. 130; FERNANDEZ GALIANO 1987 ; FERNANDEZ GALIANO 1989; FERNANDEZ GALIANO 1991; FERNANDEZ GALIANO 1994 MORAND 1994 p. 243 ss; LANCHÀ 1992, pp. 164 - 170.

²³⁰ Proposta su base epigrafica per la lettura dell’iscrizione che compare sulla soglia del cubicolo ed in particolare per l’uso della parola OFICINA (cfr LANCHÀ 1992, p. 167)

²³¹ J. ARCE 1986, p. 370 - 1.

²³² I. MORAND 1994, cit., p. 243.

²³³ L’ingresso reca un’iscrizione: EX OFICINA MA - - - - NI / PINGIT HIRINIUS/ UTERE FELIX MATERNE / HUNC CUBICULUM, da cui conosciamo il nome del proprietario della villa, anche se, purtroppo, il nome della bottega è andato perduto.

²³⁴ Per la tradizione iconografica cfr in generale LEACH 1981.

paesaggistici, altri possono puntare l'attenzione sull'aspetto erotico della vicenda, con effetti altalenanti fra il voyeristico ed il grottesco. Per questo motivo non ha uno schema ben definito, valido in ogni periodo: la storia è a volte raccontata rappresentando un solo momento, Atteone che spia la dea o la sua punizione –come in questo caso -, o combinando i due diversi momenti. Ad esempio, si verifica che nelle rappresentazioni della vicenda della prima età giulio-claudia la rappresentazione sia focalizzata soprattutto sul paesaggio, che non fa semplicemente da sfondo ma diventa l'elemento cardine della composizione: i personaggi sono di dimensioni minime ed hanno un peso ridottissimo nell'economia della narrazione pittorica. I veri protagonisti sono gli alberi, le montagne, i tempietti, che, con il loro forte peso scenico, sembrano simboleggiare la gravità del delitto di u\$briv nel confronti della dea Diana e della natura. Nella pittura di età giulio - claudia inoltrata e poi flavia, il mito di Atteone viene completamente privato dei suoi valori connessi col peccato di u\$briv, e nelle raffigurazioni di questo periodo viene rappresentato il giovane cacciatore, nascosto dietro una siepe, mentre spia la dea al bagno in un atteggiamento voyeuristico che annulla completamente l'azione²³⁵. In questo caso è stata scelta un'iconografia piuttosto particolare: Diana appare al centro nuda, mentre due ninfe caratterizzate da una corona di alghe, la aiutano a fare il bagno, mentre una divinità fluviale, caratterizzata allo stesso modo con una corona di alghe, indica ciò che sta avvenendo sullo sfondo: Atteone, che aveva accidentalmente spiato la dea vergine al bagno, si sta trasformando in un cervo, come dimostrano le corna che gli sono già spuntate sul capo. L'originalità di questa iconografia, comune, in ogni caso, ad altri esemplari tardoantichi²³⁶, risiede nella centralità della figura di Diana nuda, vera protagonista della scena, a discapito della figura di Atteone che viene relegato sullo sfondo della scena, quasi fosse un

²³⁵ ZANKER 2002F, p. 128.

²³⁶ Mosaico del Museo del Bardo (Tunisi) in LIMC I, 1, s.v. *Aktaion*, p. 465; sarcofago di Terranova, ibid. p. 464.

semplice completamento mitologico e non un elemento fondamentale della narrazione.

A seguire, il quadro nell'angolo a sinistra dell'ingresso mostra un busto di Minerva, vestita con un chitone rosso e chiaramente riconoscibile dall'elmo e dalla spada.

La seconda lunetta mostra una ninfa seminuda che cerca di fuggire, appoggiata ad una brocca da cui scaturisce dell'acqua, alla vista di un cavallo guidato da un amorino. Come suggerisce J. ARCE²³⁷ potrebbe trattarsi del mito della ninfa **Amyone**, che cerca di sfuggire alle *avances* di Nettuno, trasformato in cavallo, mutandosi in una fonte, peraltro molto celebre ad Argo. I confronti iconografici non sono molto numerosi²³⁸, ma il dettaglio della brocca, allusiva alla trasformazione della ninfa in fonte, ed Eros, inteso più che come desiderio amoroso che come divinità vera e propria, che guida il cavallo sono sufficienti ad assicurare l'identità dei personaggi. A seguire, compare nell'angolo la rappresentazione di una dea nimbata e con una corona di foglie, con manto rosso e chitone azzurro e una faretra, il che potrebbe caratterizzarla come Diana.

La terza lunetta rappresenta, ancora una volta secondo un'iconografia molto particolare, il mito di **Piramo e Tisbe**²³⁹, reso celebre nel mondo romano dalla narrazione che ne fa Ovidio nel IV libro delle Metamorfosi. Nel mosaico di Carranque sono rappresentati insieme due momenti culminanti della vicenda: al centro compare Tisbe che fugge alla vista della leonessa che regge fra le fauci insanguinate il velo che la fanciulla ha perso nella fuga, mentre sulla sinistra Piramo ha già cominciato la sua metamorfosi: dalla sua gambe nasce un fiume – il fiume Pyramos, in Cilicia – e dalle braccia sorgono alberi con more bianche, fedelmente al racconto ovidiano, secondo il quale questi frutti divennero rossi a causa del sangue

²³⁷ cit., p. 368.

²³⁸ cfr E. SIMON in LIMC s.v. *Amyone*, vol. I, 1, p. 742 ss.

²³⁹ BALDASSARRE 1981.

versato dai due infelici amanti. Un'immagine, dunque, fedele al modello letterario ed alla versione iconografica diffusa in area orientale – si veda, ad esempio, il mosaico della casa di Dioniso a Nea Paphos, databile al II sec. d.C.²⁴⁰ - più che a quella diffusa nella pittura della prima età imperiale, in cui si diffonde una versione che pone l'accento sul momento più patetico del mito, mostrando Tisbe che piange sul corpo esanime di Piramo²⁴¹.

Il quadro che seguiva è irrimediabilmente perduto, mentre l'ultima lunetta rappresenta il **ratto di Hylas** da parte delle ninfe, un tema piuttosto diffuso nella penisola iberica²⁴². Il giovane è rappresentato al centro mentre due ninfe lo prendono per le braccia ed una terza ninfa, un elemento di novità nel mosaico di Carranque che avvicina al testo teocriteo²⁴³, che osserva la scena. Il tutto avviene presso una fonte, rapidamente descritta con una brocca rovesciata da cui scorre dell'acqua e dallo specchio d'acqua che si stende davanti ai personaggi. In chiara connessione con il tema della lunetta, nel quadretto che compare nell'angolo seguente vi è l'immagine di Ercole, chiaramente caratterizzata dalla clava.

Nelle quattro semilune, dunque, i mosaici rappresentano non solo temi mitologici amorosi, ma tutti destinati a concludersi con una metamorfosi; inoltre sono tutti connessi con una fonte d'acqua, presente con una certa evidenza data dalla brocca rovesciata da cui scaturisce una piccola sorgente. Ai temi dei quadretti semicircolari sono connessi anche i quadretti posti negli angoli: Ercole in connessione con il ratto di Hylas, Diana con l'episodio che la vede coinvolta con Atteone; meno chiaro il collegamento che ha portato alla scelta di Minerva, che secondo J. ARCE si

²⁴⁰ VERMEULE 1976, p. 101 ss.

²⁴¹ BALDASSARRE 1981, p. 340 ss

²⁴² Mosaico di Italica (Mosaicos romanos de Italica, I, p. 30 - 31, tav. 17), in cui compare Hylas al centro della composizione, le ninfe sulla sinistra ed Ercole che giunge da destra; mosaico di Quintana del Marco (Mosaicos romanos de Leon e Asturias, casa n°1, p. 33 ss, tav. 11 e 31,); cfr anche BLAZQUEZ 1986 p. 110; LANCHI 1980.

²⁴³ Idilli, XIII, 36 ss.

spiega con la verginità della dea in connessione con quella di Tisbe, ma che forse potrebbe essere chiarito definitivamente solo dal contenuto del quadretto perduto.

Come a Torre de Palma, quindi, sono rappresentate scene di temi amorosi che sfociano in metamorfosi; I. MORAND avvicina il mosaico con quello di Torre de Palma e quello di Fernà Nuñez²⁴⁴, un mosaico in cui comparivano diversi amori di Giove, di cui sopravvive solo quello con il ratto di Europa, a quello di Carranque per evidenziare la preferenza nella penisola iberica in età tardo imperiale di temi mitologici di carattere amoroso fra divinità e mortali o divinità inferiori, come le ninfe, che la studiosa legge come un'esaltazione della divinità che di riflesso innalza spiritualmente anche il *dominus*, che si pone in una sorta di rapporto privilegiato con il divino.

Al di là di questa lettura del fenomeno, vorrei soffermarmi sulla costruzione di questo mosaico, secondo me accostabile nel principio che lo domina al mosaico di Torre de Palma, in particolare ai due quadretti con Ercole e con Medea.

Osservando le quattro semilune si può osservare, infatti, che non solo esse hanno in comune il fatto che i diversi miti sono legati fra loro dai temi della metamorfosi e dell'acqua, ma sono accomunati anche per la costruzione delle scene, l'una molto simile all'altra. In ognuno dei quadretti, il posto centrale è occupato dal personaggio che costituisce l'oggetto del desiderio amoroso, attirando su di sé l'attenzione dello spettatore – nel caso di Diana e Atteone, per citare quello più eclatante, quest'ultimo occupa uno spazio ristrettissimo e marginale rispetto alla dea; non solo, ma i personaggi "principali" sono disposti in modo tale da tagliare diagonalmente l'intera scena con una posizione speculare da un quadro

²⁴⁴ MORAND 1994, p. 242 e catalogo n°39; per il mosaico di Fernà Nuñez cfr anche BLAZQUEZ 1986, p. 241.

all'altro. In questo caso, dunque, non solo ad un medesimo ruolo corrisponde la stessa collocazione, centrale, all'interno della scena, ma addirittura la stessa posizione. Questa distribuzione dei vari elementi che compongono le diverse scene secondo una disposizione formale unitaria ed omogenea, in un mosaico così ben studiato e bilanciato e legato da un programma figurativo di una certa coerenza, può far pensare, dunque, che anche nel caso di Torre de Palma, dove vi è un'attenzione alla simmetria forse anche maggiore, vi sia una corrispondenza fra la posizione ed il ruolo rivestito dai personaggi nelle diverse scene.

Tornando al mosaico di Torre de Palma ed all'identificazione del personaggio maschile nel quadretto con Medea, bisogna aggiungere ancora che la scena rappresentata potrebbe inoltre contenere, almeno nel caso di Medea, un riferimento, anche se piuttosto blando, ad una o più scene tratte da un'opera teatrale, poiché la maga veste abiti tragici romani e poggia i piedi su di un *pulpitum*. Dal momento che nella tragedia di Seneca, pur presentando scene in cui Medea e Giasone compaiono insieme, non vi sono momenti che possano chiarire e giustificare gli attributi di Giasone, la fiaccola e la frusta, ho pensato che essi potessero essere ricercati in un'altra tragedia romana che aveva per argomento l'episodio corinzio del mito di Medea, ovvero, la Medea di Ovidio. Se la tragedia è perduta, però, è anche vero che Medea compariva anche nelle *Heroides* dello stesso autore e che qui possono essere cercati dei riscontri. Infatti, in un passo della lettera che Medea scrive a Giasone, Ovidio fa dire alla maga (XII, 149 - 152):

“quando il minore dei miei figli (per caso o per curiosità
stava fermo davanti alla soglia del doppio portone)
disse: «Mamma, vieni a vedere! Mio padre Giasone guida

la processione e, tutto coperto d'oro, guida una pariglia²⁴⁵»

Analizziamo dunque questo passo anche in rapporto all'immagine di Torre de Palma:

Medea dice "il minore dei miei figli", soltanto uno, quindi; anche nel mosaico di Torre de Palma compare uno solo dei suoi figli, contrariamente all'iconografia tradizionale in cui i figli di Medea compaiono entrambi. Forse allora questa non è propriamente la scena dell'infanticidio, ma è un momento precedente e la spada fra le mani di Medea è una sorta di segno distintivo del personaggio; o, più semplicemente, la spada serve ad anticipare un momento fondamentale del mito e del dramma. Del resto, bisogna anche considerare che qui viene utilizzata un'iconografia talmente comune che basta ad esplicitare l'identità del personaggio, senza per questo dover ammettere che si tratti proprio del momento dell'infanticidio. Inoltre, non sarebbe neanche l'unico caso in cui, in una sola immagine, vengono condensati più momenti od episodi di una vicenda mitologica²⁴⁶.

Giasone, quando viene visto alla guida della pariglia di cavalli sta guidando il corteo nuziale che prelude alle sue nozze con Creusa. Il personaggio maschile del mosaico regge due oggetti: la fiaccola (nuziale) e la frusta (per la guida dei cavalli).

Alla luce di questo passo, quindi, il personaggio maschile potrebbe essere identificato con Giasone e la scena potrebbe essere ispirata ad un momento della Medea di Ovidio, in qualche modo citata nella lettera delle

²⁴⁵ *Cum minor e pueris (casu studione videndi / constitit ad geminae limina prima foris) / "huc modo, mater, adi! Pompam pater" inquit, "Iason / ducit et adiunctos aureus urget equos!"*.

²⁴⁶ Nel caso di Medea questo avviene ad esempio nel caso del quadretto dalla Casa dei Quadretti teatrali di Pompei, dove vengono affiancate la scena del dialogo fra Creonte e Medea e quella in cui la maga si confida con la nutrice. Sul problema della condensazione di più momenti di un mito o di un dramma teatrale in un'unica immagine, cfr in generale BRAGANTINI 2001.

Heroides: l'artista o il committente possono essersi ispirati a questo testo teatrale che doveva essere famoso tanto quanto quello di Seneca²⁴⁷.

La mia intenzione, quindi, non è certo quello di dichiarare che questo mosaico rappresenti una scena in particolare, ma non si può escludere che vi sia un'eco di quella scena; una scena che, peraltro, si prestava molto bene a fare da *pendant* alla scena di Ercole che, come si è visto sopra, costituisce anch'essa un *unicum* iconografico. I due mosaici, quindi sono stati pensati insieme, rappresentando una costruzione perfettamente speculare in termine di posizioni, ruoli ed identità.

L'aspetto più interessante di questo mosaico risiede, quindi, nel fatto che un'iconografia abbastanza consolidata all'interno della tradizione figurativa romana, sia stata qui trasformata, piegata all'esigenze comunicative del committente e dell'artista, con l'"aggiunta" di un personaggio che conferisce un senso nuovo a tutta la composizione²⁴⁸.

Medea sola - o al massimo con il pedagogo che osserva la scena da lontano - è la rappresentazione di un'anima tormentata, che lotta con la sua coscienza prima di prendere la decisione di uccidere i suoi figli; nel momento in cui lo sguardo della maga non è più rivolto a guardare con un misto di ira ed amore²⁴⁹ i figli, ma è rivolto a Giasone, assume tutto un nuovo significato e la dimensione psicologica cambia prospettiva.

Pertanto, anche se la mia interpretazione fosse sbagliata ed il personaggio maschile non fosse Giasone ma un servo, un demone o un'anima – cosa che comunque sarà sempre difficile da stabilire con assoluta certezza - resta comunque la novità di una creazione iconografica e l'originalità di una committenza e di un artigianato di altissimo livello in

²⁴⁷ Cfr CARCOPINO 1939, p. 254, secondo il quale la *Medea* di Ovidio dovette essere anche una delle ultime opere teatrali scritte per la recitazione e non per la lettura.

²⁴⁸ Se, com'è possibile, l'iconografia della Medea stante sia davvero tratta dalla celebre *Medea* di Timomaco di Bisanzio si potrebbe parlare addirittura di una forma di "citazione colta" dell'artista e del committente nel creare, utilizzando un modello tanto noto e diffuso, una composizione del tutto nuova.

²⁴⁹ Seneca, *Medea* vv 938 - 939

grado di plasmare la tradizione iconografica per trarne le immagini e creare un programma figurativo complesso e particolarmente articolato, ricco di interrelazioni fra le varie parti che lo compongono.

Viene dunque da chiedersi quale sia il messaggio di questo programma, quali i motivi alla base dell'associazione di Dioniso e le Muse²⁵⁰, e di questi con i quadretti mitologici, teatrali e non, e con la lotta fra Teseo ed il Minotauro. Motivi che si possono desumere sia dal modo in cui sono costruite le immagini che dal modo sono accostate fra loro.

Iniziamo dalla rappresentazione delle Muse: essa segue, come si detto, grosso modo quelle tramandate attraverso i rilievi sui sarcofagi, ma con alcuni particolari che sembrano essere peculiari, soprattutto se raffrontate con il mosaico con lo stesso tema proveniente dalla villa di Arroniz²⁵¹, che ha una datazione non lontana da quella del nostro mosaico. Si tratta di un tappeto musivo circolare diviso in nove scomparti, ognuno dei quali dedicato ad una Musa, ben caratterizzata con gli attributi che le sono propri, impegnata ad insegnare la sua arte. Il confronto con questo mosaico potrebbe suggerire la caratterizzazione delle Muse come divinità patronne, ma soprattutto ispiratrici del canto, della poesia, del teatro e della musica, più che come coloro che insegnano agli uomini queste arti. Inoltre, la centralità e l'enfasi data alle figure di Talia e di Melpomene, caratterizzata anche da un gesto declamatorio che ne accresce l'importanza, indica una netta preferenza per le muse teatrali e quindi rafforza il legame con la sfera dionisiaca celebrata nel resto del mosaico.

Le Muse, simbolo di ispirazione poetica, da un lato, e Dioniso, simbolo di ispirazione mistica, dall'altra, stabiliscono una connessione fra l'aspetto apollineo e quello dionisiaco dell'arte.

²⁵⁰ per le altre associazioni di Dioniso e le Muse cfr LANCHÀ 1992, p. 242.

²⁵¹ Cfr LANCHÀ 1992 p. 200, n° 87; MORAND 1994, n° 83.

Un altro dei temi rappresentati nel mosaico, specificamente nei quadretti, è quello della metamorfosi; secondo I. MORAND²⁵², infatti, qui sono rappresentate quattro metamorfosi, appartenenti a due generi diversi: una corporea, quella di Dafne e di Io, ed una spirituale, quella di Medea ed Ercole. Anche fra queste vi sono delle differenze: la metamorfosi/follia che porta Medea ad uccidere i propri figli è consapevole e razionale, lucida, mentre Ercole è reso folle dalla divinità e non si rende conto delle azioni che compie; allo stesso modo, la metamorfosi di Io è una metamorfosi imposta, rapida, dopo la quale la protagonista conserva la sua coscienza²⁵³; al contrario la metamorfosi di Dafne è una trasformazione richiesta, lenta, che la trasforma in un albero, quindi in un essere senza coscienza.

Si tratteggiano quindi, secondo la MORAND, i temi che legano tutti i soggetti del mosaico: ebbrezza dionisiaca, metamorfosi, *furor*. Tre temi che hanno una loro posizione precisa nel mosaico: i due mosaici con una scena bacchica ed un satiro ed un sileno sono allineati fra loro, così come i quadretti con Ercole e con Medea, mentre le due rappresentazioni di metamorfosi (Io e Dafne) e le due scene di ebbrezza dionisiaca (due Menadi ed Ercole ebbro sostenuto da Mercurio) sono fra loro incrociati.

Tre elementi che porterebbero ad una trasformazione protesa verso l'immortalità, ad un'apoteosi che culmina nei quadri di Ercole e Medea²⁵⁴.

²⁵² MORAND 1994, p. 239.

²⁵³ Secondo l'autrice Io è rappresentata in forma umana proprio perché conserva una coscienza anche dopo la trasformazione; propenderei, invece per una lettura di quest'iconografia, peraltro, come si è visto, piuttosto risalente, come una narrazione compendiaria, in cui le piccole corna che compaiono sul capo della fanciulla sono semplicemente l'ipotesi della trasformazione già avvenuta.

²⁵⁴ La studiosa propende ancora per l'interpretazione del personaggio di Medea data da SCHEFOLD, il quale vedeva la maga, in particolare nelle sue raffigurazioni nei sarcofagi, come un simbolo di *apoteosi*, come colei che ammazzando Creusa e i suoi stessi figli li libera dall'infelicità e dalle sofferenze terrene. Una funzione benefica, dunque, che secondo lo studioso procederebbe direttamente dalla sua origine divina nella Grecia arcaica e che porterebbe Medea ad essere identificata, in epoca romana, addirittura con dee benefiche come *Angitia* o *Bona Dea* (SCHEFOLD 1972, p. 167). Un'interpretazione ormai superata, che però la MORAND ritiene adatta al contesto di Torre de Palma.

Concordando sostanzialmente con i motivi dominanti individuati dalla studiosa francese, - ebbrezza dionisiaca, metamorfosi, furor- sarei portata a vedere questo programma figurativo in chiave meno escatologica e più aderente possibile alle evidenze che abbiamo a disposizione.

Il mosaico si sviluppa sostanzialmente attorno a due poli analoghi ed opposti, le Muse ed il corteo dionisiaco, due elementi che trovano una forma di incontro e di reciproca giustificazione sia nei quadretti che intercorrono fra i due, sia nella rappresentazione di Teseo ed il Minotauro: essi insieme rappresentano le forze civilizzatrici della cultura, dell'arte, della scienza. Il ruolo delle Muse è, quindi, quello di rafforzare il messaggio di cultura e civilizzazione proposto da Dioniso, che a sua volta converge nella lotta di Teseo, un eroe molto caro ai romani, contro la barbarie, impersonata dal Minotauro. Teseo rappresenta, quindi, una sorta di summa del programma figurativo del mosaico, sia per i suoi legami con Dioniso e con Ercole, sia per il richiamo con il tema del labirinto che decora il bordo del mosaico. Inoltre, non è detto che questa scena non sia un richiamo indiretto anche alla tragedia perduta di Euripide dedicata proprio a Teseo, il che costituirebbe un ulteriore legame con i soggetti teatrali presenti nei due quadretti di Medea ed Ercole²⁵⁵.

Non è un caso, allora, che questo quadro, già di dimensioni più grandi degli altri, abbia un posto privilegiato, proprio davanti al letto dell'ospite d'onore, in fondo alla sala, dove si poteva godere non solo di questo mosaico, ma anche di tutti i quadretti circolari, rivolti nella stessa direzione e del trionfo indiano di Dioniso; inoltre, da quel punto si poteva apprezzare al meglio il gioco di simmetrie fra i due mosaici con Ercole e Medea.

Concludendo, il mosaico di Torre de Palma si configura come una commistione di immagini di ispirazione letteraria e teatrale volta a celebrare l'arte nelle sue componenti apollinee e dionisiache, che si

²⁵⁵ Ipotesi proposta da LANCHI 2002, p. 44.

distingue per l'originalità della sue soluzioni iconografiche, elemento particolarmente apprezzabile nel mosaico rappresentante Medea infanticida.

Il mito di Medea nei sarcofagi di produzione urbana di età imperiale

I sarcofagi con le rappresentazioni di Medea infanticida appartengono ad un gruppo piuttosto circoscritto di esemplari che, al di là di un paio di casi abbastanza isolati sia cronologicamente che geograficamente²⁵⁶, si trovano tutte all'interno di rappresentazioni cicliche che riguardano gli avvenimenti principali dell'episodio corinzio della saga²⁵⁷, ovvero la *consegna a Creusa dei doni nuziali avvelenati*²⁵⁸, la sua *morte, l'uccisione dei figli di Medea* e la *fuga della maga* sul carro donatole dal Sole²⁵⁹. Questo gruppo costituisce il nucleo più nutrito e omogeneo dei sarcofagi con il mito di Medea²⁶⁰, sia dal punto di vista cronologico che da quello iconografico.

La cronologia di questi sarcofagi, infatti, si presenta distribuita lungo un arco temporale piuttosto ristretto, fra il 150 ed il 180 d.C., con un solo esemplare, il sarcofago di Basilea, databile agli inizi del III sec. d.C.²⁶¹. Alla cronologia tradizionale si affianca quella, recentemente elaborata da V. GAGGADIS - ROBIN, la quale, pur concordando sostanzialmente con la

²⁵⁶ Si tratta di sarcofagi prodotti prevalentemente in officine romane od ostiensi. Le uniche eccezioni, che presentano anche schemi iconografici differenti, consistono nel sarcofago di Antalya (MS 5), di produzione microasiatica, e in un coperchio di sarcofago proveniente da Marsiglia (MS 13), di produzione locale.

²⁵⁷ Ad eccezione del sarcofago dalla catacomba di Pretestato, sulla via Appia, in cui l'episodio dell'infanticidio è inserito all'interno degli avvenimenti della Colchide e a Iolco.

²⁵⁸ Secondo la versione euripidea del mito; in un'altra versione, che non ha corrispettivi in immagini, Medea dava alle fiamme il palazzo reale grazie a delle erbe magiche donate dalla sorella Circe (cfr Diodoro Siculo, IV, 54).

²⁵⁹ KOCH – SICHTERMANN 1982, pp. 159 - 161

²⁶⁰ I sarcofagi in cui Medea compare all'interno della saga degli Argonauti sono numericamente più esigui ed anche riguardo all'impianto iconografico, soprattutto per quanto riguarda la disposizione delle scene, essi si presentano in modo non molto omogeneo (cfr GAGGADIS – ROBIN, *passim*).

²⁶¹ Per la cronologia cfr in generale L. MUSSO, in GIULIANO 1981, I, 2, ala II, n° 38, 139 - 143; KOCH – SICHTERMANN 1982; GAGGADIS - ROBIN 1994, pp. 21 - 35.

datazione proposta dagli studiosi che si sono occupati in precedenza di questi sarcofagi, tende in generale a circoscrivere maggiormente le date di produzione.

Ad una prima produzione²⁶², databile al regno di Antonino Pio, più precisamente fra il 150 ed il 160 d.C., periodo ristretto da V. GAGGADIS - ROBIN al 150 d.C., appartengono i sarcofagi di **Berlino** (inv. SK843b – ASR II,200) (**MS 1**), **Mantova** (Palazzo Ducale – ASR II, 196) (**MS 2**), **Roma** (MNR inv. 75248 – ASR II,199) (**MS 3**) e **Parigi** (Louvre Ma283– ASR II,195) (**MS 4**). Nel primo di questi rilievi²⁶³ la composizione appare ben spaziata, i personaggi occupano tutta l'altezza del rilievo e si inseriscono nel campo visivo senza accalcarsi, ma risultano semplicemente giustapposti fra loro su un medesimo piano; i corpi sono resi con proporzioni piuttosto armoniche, il panneggio è ricco e reso in maniera accurata, con un cura particolare, ad esempio, nella resa delle trasparenze dell'abito di Creusa. Sia nella composizione della scena, così ponderata e bilanciata, sia nella resa dei corpi, dei volti e delle pose, in particolare, il molle atteggiamento di Giasone, nella resa della muscolatura e nella trattamento plastico delle forme, si avvertono i toni classicheggianti tipici dell'appena conclusa stagione adrianea. Sempre alla metà del secolo si data, inoltre, un frammento al Palazzo vescovile di Ostia, dove compare la scena della fuga di Medea sul carro, in cui si trova lo stesso panneggio ricco e aderente notato nell'esemplare precedente.

Per quanto riguarda gli esemplari di Berlino e di Parigi e Roma (ritenuto sia da J.M.TOYNBEE che da V. GAGGADIS - ROBIN più plausibilmente del 160 d.C.²⁶⁴), si presentano molto simili dal punto di vista tecnico e stilistico, sia

²⁶² Una testimonianza ancora precedente è databile al regno di Adriano ed appartiene un frammento di sarcofago a ghirlande con la scena della fuga di Medea a bordo del carro alato (ubicazione attualmente sconosciuta, già a Firenze, Palazzo Martelli, dal 1965 sul mercato antiquario, cfr GAGGADIS - ROBIN 1994, n° 1, p. 9).

²⁶³ Che viene generalmente considerato il primo della serie e datato al 150 d.C., cfr SCHMIDT 1969, p. 24; K. FITTSCHEN, in *Jdl*, LXXXV, 1970, p. 189; KOCH - SICHTERMANN 1975, p. 41, n. 37, tav. 90 s.; 94,1; L. MUSSO, in GIULIANO 1981, I, 2, ala II, p. 141.

²⁶⁴ La TOYNBEE (p. 173 s., 181 s., 201) lo ha avvicinato a quello di *Euhodus* al Vaticano con raffigurazione del mito di Alceste, datato, grazie al ritratto, agli anni 161 - 70 (KOCH – SICHTERMANN 1975, p. 20, n. 8, tavv. 16; 17,2; 18s.) o a quello di Protesilao sempre al

nelle proporzioni pesanti e tozze delle figure dalle teste eccessivamente grosse, nelle pose rigide, ed in un uso piuttosto abbondante del trapano.

Alla fine del regno di Antonino Pio, verso il 160 d. C, V. GAGGADIS - ROBIN data il coperchio del **Museo Vaticano** (inv. 1242– ASR II,194) (**MS 5**), il già citato sarcofago di Roma ed un frammento dei Musei Capitolini (nei depositi, ASR III, 3, p. 563, n°201.1), quest'ultimo generalmente datato alla fine del secolo²⁶⁵: tutti e tre, di qualità non eccellente, presentano affinità sia per quanto riguarda la composizione poco fluida, per cui personaggi sono semplicemente accostati e sembrano non comunicare fra loro, sia per lo stile, che rende le figure tozze e poco eleganti ed espressive.

All'inizio del regno di Marco Aurelio è datato il sarcofago della catacomba di **Pretestato**, un sarcofago di ottima qualità, in cui regna grande armonia, sia nell'economia compositiva che nella struttura dei corpi (**MS 7**). Fra il 170 ed il 180 d.C. si datano i frammenti nella Villa Faustina di Cannes, al Museo Vaticano inv. 2326, ed un frammento del mercato antiquario svizzero, ora disperso²⁶⁶, in cui compaiono forme più sinuose ed allungate e la composizione si presenta più elegante nella proporzione degli spazi. Ancora fra il 170 ed il 180 d.C. si datano i sarcofagi di **Roma** (MNR inv. 222 – ASR II,201) (**MS 8**), **Ancona** (Museo Nazionale della Marche, nei depositi) (**MS 9**) e di **Napoli** (inv. 3257 – ASR II,202) (**MS 10**). Su questi rilievi le scene sono più movimentate, i volti resi in maniera più drammatica, con le teste più inclinate, le forme sono più fluide ed allungate ed i panneggi sono ricchi e mossi: tutta la composizione tende, dunque, ad essere ricca di pathos e movimento.

La serie è conclusa dal sarcofago di **Basilea** (Antikenmuseum inv. BS 203) (**MS 11**), databile all'inizio del periodo Severiano, in cui la disposizione paratattica delle varie scene si annulla in una folla di personaggi che emerge dal fondo, la cui concentrazione elimina di fatto la divisione fra le scene; in questo rilievo, i volti ed i panneggi sono profondamente lavorati

Vaticano (FITTSCHEN 1970, p. 192; KOCH – SICHTERMANN 1975 p. 64 s., n. 69, tavv. 168,2; 169 s.).

²⁶⁵ ASR, II, n°202 e ASR, III, p. 563 n° 201, 1.

²⁶⁶ Cfr GAGGADIS - ROBIN 1994, p. 28 - 29, n°14, 15, 17.

con il trapano, creando degli accentuati chiaroscuri, per cui tutti i personaggi ed i loro gesti ed espressioni facciali risultano estremamente caricati di drammaticità e tensione.

I sarcofagi con il mito di Medea a Corinto si presentano piuttosto omogenei anche per quanto riguarda lo schema iconografico e, sebbene il numero dei personaggi che partecipano alle varie scene possa a volta mutare, dal numero ridotto al minimo del sarcofago di Napoli all'“affollatissimo” sarcofago di Basilea, la composizione segue sempre lo stesso schema, sia nelle singole scene sia nell'ordine in cui susseguono, alternandosi in modo tale che ad un'immagine statica si alterni ad una molto movimentata e dinamica.

Sulla sinistra compare la scena con la **consegna dei doni a Creusa**²⁶⁷: lo schema di base, pur con delle variazioni nel numero di personaggi che partecipano alla scena, prevede sulla sinistra un giovane panneggiato dalla vita in giù, appoggiato ad un pilastrino in una posa molle ed elegante, interpretato come Giasone, assente solo nel sarcofago di Basilea, mentre sulla destra è la figlia di Creonte, seduta su uno trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono, anch'ella in una posa piuttosto elegante e vezzosa; la sola eccezione è costituita dal sarcofago di Basilea, dove Creusa si volge a guardare indietro, movimento secondo M. SCHMIDT²⁶⁸ ispirato a Eur. Medea vv 1147 ss in cui Creusa volta il capo infastidita e turbata alla vista dei figli di Medea; in realtà, più che infastidito, il volto di Creusa sembra preoccupato, per cui proporrei, invece di invocare Euripide, di pensare che qui sia rappresentato un momento in cui Creusa si volge come a chiedere consiglio alla nutrice sul da farsi, anticipando in qualche modo la drammatica conclusione della vicenda. Da sinistra avanzano due bambini, i figli di

²⁶⁷ Fa eccezione il coperchio di sarcofago ora ai Musei Vaticani (inv.1242), in cui la prima scena è costituita dalle nozze di Medea e Giasone, un'iconografia di cui parleremo in seguito al proposito del sarcofago di Pretestato.

²⁶⁸ Per il sarcofago di Basilea cfr SCHMIDT 1969.

Medea, che recano i doni avvelenati, generalmente una ghirlanda su di un piatto ed un peplo. Altri personaggi completano la scena: un giovane a fianco di Giasone, variamente interpretato come Parainfo²⁶⁹, come un personaggio del corteo nuziale, verosimilmente Imeneo, data la fiaccola nella mano destra, o più probabilmente, come un *Hypnos*, poiché oltre alla fiaccola, che può essere un riferimento sia alle nozze sia all'ambito sepolcrale, ha anche un papavero dispensatore di sonno e, per estensione, di morte²⁷⁰. Accanto a Creusa sono spesso presenti personaggi femminili del suo entourage, fra cui la nutrice. La scena è spesso chiusa sullo sfondo da un *parapeétasma* una cortina a cui, come vedremo, sono stati attribuiti diversi significati. La scena successiva rappresenta invece **la morte di Creusa**: a partire da sinistra compaiono Giasone, all'in piedi e spesso armato di lancia, in una posa distaccata, quasi indifferente al dramma che si sta consumando sotto i suoi occhi, spesso seguito da un altro personaggio maschile con cui sembra in conversazione; lo spazio centrale è invece occupato dal personaggio di Creonte: volto a destra verso la figura di Creusa, tiene una mano alla testa in segno di disperazione e tende l'altra verso la figlia, come per aiutarla. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo. Alle spalle di Creusa si trova spesso anche un letto più o meno riccamente decorato, che ha una doppia funzione di letto nuziale e funerario²⁷¹. A seguire compare, a volte divisa da un'erma²⁷², la scena con

²⁶⁹ CROISILLE 1982, p.54.

²⁷⁰ GAGGADIS - ROBIN 1994, p.134.

²⁷¹ SCHMIDT 1969, pp. 27 - 28.

²⁷² L'erma compare sui sarcofagi di Mantova, Vaticano inv.1242 e di Basilea: nei primi due casi essa caratterizza l'ambiente come uno spazio sportivo –palestra o ginnasio - all'interno del quale si svolge la vicenda; nel sarcofago di Basilea, invece, l'erma con testa di Hermes (CROISILLE) o di Dioniso (SCHMIDT) si trova incassata in un arco che marca il passaggio dall'esterno all'interno di una dimora, non di uno spazio sportivo, ed è un espediente che si trova in altri casi in cui si vuole marcare il passaggio da un luogo esterno ad uno interno, in cui generalmente l'eroe trova la morte. Il suo valore di passaggio è anche sottolineata dalla presenza di due donne che, pur trovandosi vicine a Creusa (e secondo la SCHMIDT 1969, p. 28 - 30 fanno parte di quella scena), volgono lo sguardo verso Medea e una delle due tiene una mano sul capo di uno dei bambini che

Medea che sta per uccidere i figli. La scena prevede generalmente tre personaggi, ovvero Medea e i due bambini²⁷³, a cui nel caso del sarcofago di Ancona si aggiunge la presenza di una figura femminile, la nutrice o un'ancella,, o sul sarcofago di Basilea, maschile, verosimilmente il pedagogo. Medea è in piedi, vista di prospetto, ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Un'iconografia non molto lontana, anche se non identica, come vedremo più avanti, da quella che si ritrova in pittura, tranne per la presenza del pedagogo, presente solo nel sarcofago di Basilea.

Sull'estrema destra, a chiudere il fregio, si trova la scena di Medea che fugge sul carro trainato da un drago. La maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro in una posa molto sinuosa; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Osserviamo ora le singole scene. Per quanto riguarda la scena della consegna dei doni a Creusa, il confronto più stringente sembra essere la già citata coppa del Museo di Bonn (tav. II, fig. 3)²⁷⁴, databile ad età augustea: la scena rappresentata comprende cinque personaggi, di cui due bambini. Un fanciullo arriva da sinistra, portando un ombrello aperto ed un vaso da profumi. Accanto a quest'ultimo è Giasone, vestito nello stesso modo e nello stesso atteggiamento che compare sui sarcofagi. Dietro lui si trova una colonna sormontata da un vaso, ed ornata di un scudo. Un altro fanciullo a destra, vestito di un piccolo mantello, tende un vassoio coi fiori e dei frutti verso Creusa seduta a destra, anche ella molto simile alla Creusa dei sarcofagi. Dietro di lei compare una giovane donna vestita di un chitone che scivola sulla sua spalla sinistra e di un mantello, pettinata con uno chignon, che tiene in mano una torcia. Una struttura leggera abbellita di

sta entrando, come per proteggerlo. Cfr. anche GAGGADIS - ROBIN 1994, p.154 nota 24.

²⁷³ GAGGADIS - ROBIN 1996.

²⁷⁴ Trovata nel 1958, ora conservata a Bonn, Rheinisches Landesmuseum inv. 58,4. e pubblicata da KÜNZL 1969; si vedano anche GRASSINGER 1997b e GAGGADIS - ROBIN 1994 p. 136 - 7.

ghirlande e di bende orna il fondo della scena, mentre una base abbastanza alta sormontata da un betilo chiude l'estremità destra della composizione. Secondo il KÜNZL si tratterebbe di un motivo tardo ellenistico creato fra il II ed il I sec. a.C., ma in cui confluiscono creazioni più antiche²⁷⁵, il quale sarebbe poi approdato sui sarcofagi. Nelle raffigurazioni di età imperiale, però, si possono cogliere delle varianti alla scena: varianti che hanno lo scopo di adattare l'immagine al messaggio funerario, sostituendo o eliminando elementi evidentemente ritenuti superflui alla narrazione. In primo luogo, i doni nelle mani dei bambini non sono più un ombrello ed un vassoio ornato di frutti, doni messi in relazione dal KÜNZL con le nozze dell'11 d.C. fra Tiberio e Giulia, o comunque con delle nozze aristocratiche romane, ma una corona ed un peplo, che non solo sono fedeli alla tradizione letteraria, e spiegano anche la scena successiva della morte di Creusa, ma hanno anche un valore funerario non trascurabile; inoltre la figura dell'ancella alle spalle di Creusa scompare²⁷⁶, così come pure la colonna, presente solo sul sarcofago di Basilea, mentre resta la ghirlanda.

Allo stato delle nostre conoscenze, la scena della morte di Creusa può ritenersi una creazione relativa ai rilievi su sarcofagi: le uniche rappresentazioni precedenti, infatti, si trovano su vasi greci²⁷⁷ e seguono uno schema iconografico diverso, in particolare in relazione alle fiamme che nascono dal capo di Creusa, che sembrano essere un elemento di originalità nella creazione di questa immagine.

Dell'iconografia di Medea infanticida si è già parlato; per la scena della fuga sul carro sono state invocati paragoni con un gruppo ellenistico del III sec. a.C., conosciuto attraverso una copia di età imperiale, di Ettore che

²⁷⁵ cfr anche GRASSINGER 1997B, in cui l'autore riconosce nella composizione della scena di Creusa che riceve i doni dai fanciulli in presenza di Giasone delle influenze della grande scultura ellenistica, che ritornano anche nella prima età imperiale, alla base dei diversi personaggi che compongono la scena, in particolare alcune creazioni passitelicche per la figura di Giasone e delle immagini dell'Afrodite tardo classica per Creusa.

²⁷⁶ Un'ancella alle spalle di Creusa compare solo, ed in posizione leggermente diversa, nel sarcofago di Ancona.

²⁷⁷ cfr BERGER - DOER 1992A. La morte di Creusa compare su un cratere apulo da Pomarco (Napoli, Museo Archeologico, sa526; BERGER-DOER 1992a, n°16) e su un cratere a volute apulo (München, Antikensammlung 3296 – j810) da Canosa.

regge sulle spalle il corpo di Troilo²⁷⁸, per la struttura, e con un affresco proveniente dal criptoportico di una villa nordafricana di età imperiale²⁷⁹ (Dar Buc Ammera – Zliten), in un cui si vede il volto di Diana - Luna, riconoscibile dalla falce lunare e dall'arco con la saetta, per il volto²⁸⁰.

La rappresentazione della saga corinzia di Medea sui sarcofagi del II sec. d. C. ha dato luogo a varie interpretazioni sulla sua possibile natura simbolica e allegorica all'interno dei contesti funerari.

In linea con la sua interpretazione fortemente simbolica dell'arte romana, lo SCHEFOLD²⁸¹ interpretò la figura di Medea sui sarcofagi come un simbolo di apoteosi, come colei che ammazzando Creusa e i suoi stessi figli li libera dall'infelicità e dalle sofferenze terrene. Una funzione benefica, dunque, che secondo lo studioso procederebbe direttamente dalla sua origine divina nella Grecia arcaica e che porterebbe Medea ad essere identificata, in epoca romana, addirittura con dee benefiche come Angitia o Bona Dea. Sulla scia dell'interpretazione dello SCHEFOLD, anche la SCHMIDT, pur senza voler arrivare a conclusioni drastiche come quelle dello studioso svizzero, ha voluto rintracciare dei significati simbolici nelle rappresentazioni di Medea sui sarcofagi di II sec. d.C.. Nella già citata monografia sul sarcofago di Basilea, la SCHMIDT parte dal presupposto che i rilievi mitologici avessero nell'antichità un legame molto stretto con il contesto funerario e insiste sul fatto che la scelta dell'artista fosse focalizzata sui miti che potessero avere una connessione con la morte e con le idee sulla morte e sull'aldilà. Secondo la sua interpretazione, Creusa e Medea rappresentano due diversi aspetti di un processo univoco, di morte e apoteosi dell'uomo²⁸². Creusa e Medea sarebbero dunque da intendersi come la stessa persona, da identificare di fatto con il defunto. La

²⁷⁸ KÜNZL 1969, p. 387.

²⁷⁹ AURIGEMMA 1958, p. 51 - 53, tav. 39 - 42.

²⁸⁰ SCHMIDT 1969 p. 34.

²⁸¹ SCHEFOLD 1972, p. 167.

²⁸² SCHMIDT 1969, p. 17 ss.

compresenza degli episodi della Colchide che compaiono sul coperchio nel caso del sarcofago di Basilea (l'episodio del toro, la conquista del vello d'oro e l'uccisione di Apsirto) e degli avvenimenti di Corinto sulla cassa indica, secondo l'autrice, un'intenzione allegorica che simboleggia l'eroismo e la virtù con la quale la morte fisica è poi, in un secondo momento, superata. La vera protagonista sarebbe dunque Medea, personaggio di cui, attraverso le sue opere straordinarie, si ricorda la natura sovranaturale e divina, e per questo simbolica delle speranze e delle aspettative dell'uomo nei confronti della sua vita oltremondana; una prospettiva rasserenante, poiché Medea fugge lontano sul carro divino, e quindi si libra nell'aria lasciandosi indietro gli affanni della vita ed i timori terreni. Secondo questa prospettiva, ogni elemento iconografico viene interpretato dalla SCHMIDT non solo in chiave funeraria, ma spesso in quanto rivestito di funzioni allegoriche, misteriche e sacrali. Ponendo questa lettura simbolica come chiave interpretativa dei sarcofagi, la studiosa si abbandona a considerazioni che vanno decisamente lontano su questa strada arrivando a dei collegamenti a volte privi di fondamento. Cominciamo con il considerare, ad esempio, la sua interpretazione la scena della consegna dei doni a Creusa: secondo la sua lettura il *parapeétasma* che chiude la scena sul fondo indicherebbe l'involucro terreno di cui l'anima deve liberarsi; i doni di Medea recati dai fanciulli, la corona e il peplo, rappresenterebbero rispettivamente la corona di rose ed il vestito bianco per l'iniziazione isiaca; la lampada presente sul fondo della scena sarebbe il simbolo dell'iniziazione misterica. Non solo, quindi, oggetti che possano rivestire un significato simbolico funerario, oltre ad essere naturalmente parte del contesto narrativo mitologico, ma anche simboli e riferimenti ad una dimensione religiosa e misterica molto più profonda, la cui presenza ed intenzionalità, però, sembra poco dimostrabile.

L'interpretazione di questi dettagli iconografici è stata poi di recente ripresa V. GAGGADIS - ROBIN²⁸³, la quale nel suo lavoro interamente dedicato ai sarcofagi con Giasone e Medea, pur non avendo impresso nessuna svolta decisiva all'identificazione della funzione di tali immagini nei contesti funerari, ha senza dubbio il merito di aver completamente reimpostato il problema, dirigendolo verso un'analisi iconografica più sistematica e rigorosa. Così la studiosa legge il *parapeétasma* come un'allusione alle rappresentazioni teatrali, oltre che come un espediente per movimentare il fondo della scena, la lampada come un riferimento alle pratiche sepolcrali romane, ma senza alcun intento allegorico, e la corona ed il peplo come doni nuziali, fedelmente alla tradizione letteraria, in particolar modo quella euripidea.

Concludendo vorrei solo aggiungere una mia considerazione sulla presenza del *parapeétasma* che fa da sfondo ad alcune scene. Esso, infatti, potrebbe individuare le scene che si svolgono in un interno: di tutti i sarcofagi del corpus, esso compare, infatti, solo nelle prime due scene²⁸⁴, o solo nella prima²⁸⁵ o nella seconda²⁸⁶, scene che si svolgono nel palazzo di Creonte; il *parapeétasma* invece non compare mai dietro le scene in cui compare Medea, una che si svolge all'esterno (la fuga sul carro alato) e l'altra, l'infanticidio che se non altro si svolge in un altro interno e non nel palazzo reale di Corinto.

A riprova di quanto sostengo vi è il sarcofago di Basilea, in cui il *parapeétasma* compare solo nelle prime due scene e scompare subito dopo la rappresentazione di un'erma che, come detto in precedenza, marca il passaggio fra l'interno e l'esterno. Inoltre, diversi sono gli esempi del *parapeétasma* utilizzato per caratterizzare degli interni nei rilievi su

²⁸³ SCHMIDT 1969 p. 127 ss.

²⁸⁴ Esso è presente negli esemplari di Berlino; Roma MN inv. 75248; Vaticano inv.1242; Vaticano inv. 2326; Napoli.

²⁸⁵ presente negli esemplari di Mantova; Ancona; Ostia inv. 10258.

²⁸⁶ presente negli esemplari di Louvre MA 283; Roma MN inv.. 222.

sarcofagi: questo *velamen*, infatti, compare sia in scene di Vita Humana, come scene nuziali²⁸⁷ o compianti funebri²⁸⁸, sia in scene mitologiche, come ad esempio in sarcofagi con la rappresentazione di Achille a Sciro²⁸⁹, di Adone²⁹⁰ e di Ippolito²⁹¹.

Di certo non si può negare che il *parapeétasma* avesse anche la funzione di sottolineare determinati passaggi del mito (ed in tal caso non sarà certo una coincidenza che esso si trovi proprio alle spalle delle scene che riguardano Creusa, in particolare la scena della sua morte), o che potessero rimandare anche alla sfera teatrale: ma una così calcolata e ricorrente presenza mi induce a pensare soprattutto all'esigenze di contestualizzare il luogo in cui si svolge la scena.

Ritornando all'interpretazione allegorica di M. SCHMIDT, che a tratti risulta forzata ed artificiosa, essa oggi scatena tutta una serie di riflessioni e considerazioni sul modo in cui i rilievi erano scelti e considerati dagli spettatori antichi²⁹².

Su queste raffigurazioni e sul loro significato per l'osservatore antico è tornato di recente ad interrogarsi anche K. FITTSCHEN²⁹³, che ha criticato in maniera piuttosto decisa l'impostazione di lavoro e le conclusioni a cui arriva M. SCHMIDT, accusandola di applicare acriticamente il pensiero dello SCHEFOLD fino a giungere a conclusioni assolutamente indimostrabili e di

²⁸⁷ Sarcofago di Mantova, KOCH – SICHTERMANN, p. 116, fig. 93; Sarcofago di San Lorenzo, KOCH – SICHTERMANN, p. 101, fig. 97.

²⁸⁸ Urna funeraria con scena di compianto del cadavere MNR, in RS p53 - 54, fig. 57.

²⁸⁹ Sarcofago perduto, RS p136, fig. 128: la scena centrale, che evidentemente si svolge a palazzo, ha come sfondo un *parapeétasma*, mentre ai due lati sono degli archi, che segnano il passaggio dall'interno all'esterno.

²⁹⁰ Il *parapeétasma* compare nella scena di commiato fra Venere ed Adone a destra e nella scena di Adone ferito a sinistra (cfr sarcofago di Parigi 347, RS p. 131, fig. 141).

²⁹¹ Pisa, Camposanto, RS p. 157 fig. 170.

²⁹² Come recentemente ha osservato P. ZANKER, infatti, "molte delle dettagliate interpretazioni iconologiche avanzate dagli studiosi postulano degli osservatori che non sono mai esistiti: esse leggono le immagini con aspettative moderne, presuppongono determinate speranze religiose e mistiche oppure specifiche conoscenze letterarie e iconografiche, le quali difficilmente possono essere ipotizzate per il committente medio di tali sarcofagi" ZANKER 2002a p. 157.

²⁹³ FITTSCHEN 1992.

fatto, a suo avviso, non dimostrate. Il FITTSCHEN, infatti, sostiene che l'idea della morte doveva essere in qualche modo rispecchiata dai miti prescelti per la decorazione dei sarcofagi e dal modo in cui erano raffigurati, e che questi, similmente alle iscrizioni funerarie, le uniche fonti scritte che possano testimoniare in maniera effettivamente diretta la percezione della morte in questo periodo, offrono idee piuttosto diversificate a proposito della morte e dell'idea di una possibile vita oltremondana.

Così, esaminando i sarcofagi rappresentanti il mito di Medea a Corinto, FITTSCHEN suggerisce che la posizione eminente della figura di Creusa che muore fra le fiamme sotto lo sguardo disperato del padre, e quindi la sua assoluta centralità, rendano la sua vicenda umana la vera protagonista del sarcofago e dunque l'elemento portatore di un dato messaggio. Se dunque l'immagine centrale, quella presumibilmente più significativa, è quella di Creusa, va da sé che la figura di Medea perde di importanza in questa prospettiva, così come perdono di valore le osservazioni sul valore della maga divina come strumento e simbolo di apoteosi: al contrario, di Medea si sottolinea in questo modo il suo ruolo come simbolo di morte, una morte orribile e dolorosa che quindi non ha nulla di eroico o virtuoso. Come tale, il mito, per come viene presentato, non contiene alcun messaggio di speranza, ma mostra con semplicità e crudezza che il destino dell'uomo è la morte.

Lasciamo un attimo da parte le considerazioni del FITTSCHEN per osservare più da vicino le rappresentazioni di Medea nel momento precedente l'infanticidio per coglierne le differenze rispetto alle rappresentazioni in pittura.

Cos'è cambiato rispetto alla raffigurazione della stessa scena rappresentata in pittura? Apparentemente poco o nulla: Medea è stante con la spada già sguainata; con il volto leggermente inclinato guarda i figli che giocano sereni ai suoi piedi. La posa è ancora quella della pittura della

casa dei Dioscuri, ma qui Medea non tiene nascosta la spada, volgendosi a guardare titubante i figli che giocano, ma già impugna l'arma ed è tutta protesa verso i bambini che corrono dinnanzi a lei. Sebbene pochi siano i dettagli effettivamente mutati, il fatto che Medea già impugni la spada contro i figli indica che la titubanza è sparita, la ricerca psicologica che evidenziava il tragico conflitto che si agitava nell'animo di Medea, rappresentata con una donna piena di dubbi e angosce nelle pitture della prima età imperiale, risulta annullata: già si percepisce concretamente l'azione che sta per compiersi, esplicitata poi nella scena del carro.

Se pochi elementi sono cambiati rispetto alle rappresentazioni pittoriche, molto diversa è la sua posizione, che passa da assoluta protagonista di un quadro a momento di un racconto figurato più esteso. Il nucleo centrale della storia, il momento concettualmente più rilevante è costituito dalla morte di Creusa, un'immagine, per quanto ne sappiamo, assolutamente nuova per l'arte romana.

Quindi se, come credo, FITTSCHEN vede giusto nell'evidenziare il maggior risalto dato alla figura di Creusa e quindi la sua centralità nell'economia della narrazione, nel passaggio dalla pittura ai sarcofagi, il che vuol dire due contesti funzionali, oltre che due epoche, decisamente diversi, la funzione di Medea assume un significato nuovo all'interno delle raffigurazioni funerarie rispetto a quelle presenti in contesti domestici. L'infanticidio, pur essendo immancabilmente rappresentato, non focalizza su di sé l'attenzione dell'osservatore²⁹⁴, ma è posto come un episodio di passaggio che conduce la narrazione verso l'altro punto fondamentale del racconto mitico, ovvero la fuga di Medea a bordo del carro, dono del Sole. Un momento del mito che caratterizza al meglio il suo statuto divino, o comunque di essere superiore e oltremondano. Non è un caso allora che,

²⁹⁴ Del resto, come "completamento mitologico" viene interpretato anche da FITTSCHEN 1992, p. 1056.

nella scena del carro, Medea compaia con uno dei figli morto sulla spalla e l'altro che giace senza vita sul fondo del carro, proprio come in molte rappresentazioni vascolari magnogreche: pur non volendo postulare una discendenza diretta da queste raffigurazioni, non sfugge che entrambe abbiano come scopo di sottolineare il lato meno umano, più feroce e crudele di Medea, evidenziandone per contrasto le caratteristiche sovranaturali; caratteristiche che nella ceramica italiota erano ulteriormente messe in evidenza dall'abbigliamento orientale, e quindi "diverso", della maga.

Un'ulteriore conferma della preferenza data a questo aspetto del mito può essere individuata in alcune urne cinerarie marmoree in cui avviene una selezione di scene che può in qualche modo confermare la rilevanza data in contesto funerario all'aspetto divino e crudele di Medea, tralasciando la vicenda di Medea infanticida e le caratterizzazione di quest'ultima in senso più tragicamente umano.

In un'urna marmorea di età tardo adrianea²⁹⁵ compaiono, ai lati della tabula con l'iscrizione funeraria, Medea sul carro a sinistra e Giasone che doma il toro a destra. Sono state selezionate e scelte, dunque, due scene ritenute emblematiche dei due personaggi rappresentati, per Giasone l'eroica impresa contro il toro, per Medea la fuga sul carro dopo l'infanticidio: un momento che quindi viene sentito come particolarmente significativo del personaggio e del suo ruolo²⁹⁶.

La testimonianza più esemplificativa resta in ogni caso un'urna marmorea di età antonina da Ostia²⁹⁷, con tabula in cui compare la dedica del marito alla moglie defunta, in cui le due scene scelte sono la morte di

²⁹⁵ Bowdoin College, Museum of Fine Arts inv. 1927.20; cfr SCHMIDT 1992, n°63, p. 394.

²⁹⁶ La stessa immagine compare, forse, in un'urna marmorea in stato frammentario, (resta solo il frammento di un carro e di una donna, forse *Tellus*), ed è databile al II sec. d.C. (Museo Vaticano, Mag. Inv. 4319; cfr SCHMIDT 1992, n°64, pag. 394).

²⁹⁷ Ostia, Inv. 10 (ex XIV 4930); Cfr SCHMIDT 1969., p. 35, tav.23; SCHMIDT 1992, n°62, p. 393 - 4.

Creusa e la fuga di Medea sul carro: una “selezione” che è interessante proprio per capire quali elementi del mito, quali aspetti vengono sottolineati perché evidentemente ritenuti importanti all’interno del contesto funerario. Se l’episodio dell’infanticidio passa in secondo piano è perché qui il mito deve essere ridotto all’essenziale a causa della necessità di uno spazio decorativo più esiguo rispetto a quello disponibile sui sarcofagi: essenziale, in questo caso, è stata ritenuta la morte di Creusa e la disperazione del padre di fronte a questo evento così tragico, come la magica fuga di colei che questo evento ha provocato. Dunque, la scelta di questi due momenti, evidentemente considerati esemplificativi di un mito e di quello che in quel momento ed in quel contesto viene considerato il suo significato principale, indica che del mito di Medea si sono voluti sottolineare determinati aspetti che lo rendevano più consono ad un messaggio di tipo funerario: la morte di un’innocente, la disperazione del padre, la divinità crudele che tale morte ha provocato.

Da eroina dimidiata e sofferente a divinità crudele e feroce, il personaggio di Medea subisce una mutazione che non interessa la vicenda, che resta sostanzialmente immutata, ma il modo in cui viene impostata, costruita ed interpretata dall’artista e voluta dal committente; di conseguenza, anche il modo in cui si pone lo spettatore di fronte al personaggio. Così come il mito non cambia, ma viene modificato solo il modo in cui viene raccontato, esso non ha neanche un significato unico o paradigmatico di un’unica situazione o sentimento²⁹⁸: esso viene interpretato, attraverso la scelta di uno o più momenti del mito, dal committente e dall’artista per conferirgli i significati più adatti al contesto. È sull’immagine, non sul valore letterario del mito, che è stata operata una selezione.

²⁹⁸ Cfr BRAGANTINI 2003.

Concludendo, la vicenda di Medea infanticida, nel momento in cui passa dalla decorazione domestica a quella sepolcrale viene al nuovo tipo di linguaggio e di contenuti che richiedono sia il mezzo che il contesto, assumendo un nuovo significato ed un nuovo valore: un significato che si può desumere dalla scelta del momento che viene rappresentato, ancora una volta significativo del ruolo e della funzione comunicativa conferito a tali immagini.

L'iconografia delle nozze di Medea e Giasone: Il sarcofago della catacomba di Pretestato

Di particolare importanza per l'originalità dello schema iconografico è il sarcocofago della **Catacomba di Pretestato (MS 7)** sulla via Appia, ritrovato nel 1932²⁹⁹. La catacomba sorge in una zona della città di profonda contaminazione con la cultura greca, il che potrebbe anche spiegare l'originalità della struttura iconografica del sarcofago, indice di una committenza di alto livello e di raffinate esigenze comunicative. La catacomba fu scavata, infatti, nel sito del *Triopion* di Erode Attico³⁰⁰; alla sua morte, nel 177, il terreno fu integrato nel demanio imperiale e poi utilizzato come luogo di sepoltura di personaggi di alto rango nel corso del II e III sec. d.C., come testimoniano diversi sarcofagi di ottima qualità, fra cui figura quello dell'imperatore Balbino, morto nel 238.

Il sarcofago con la rappresentazione del mito di Medea, costituisce sicuramente un esemplare piuttosto singolare, poiché oltre ad essere l'unico caso a noi noto in cui è presente il mito delle Peliadi, mostra anche

²⁹⁹ Cfr. GAGGADIS - ROBIN 1994 p. 121 (n° 12 del catalogo). Per le catacombe di Pretestato cfr. PERGOLA 1997, pp. 187 - 192 e relativa bibliografia e SPERA 2004.

³⁰⁰ LUGLI 1925; QUILICI 1968; KAMMERER-GROTHAUS 1974; SPERA 2003.

una sequenza di episodi legati alla storia di Giasone e Medea del tutto insolita e a tratti poco chiara nel suo sviluppo.

A partire dal lato breve sinistro compare la scena della **morte di Pelia**: al centro è rappresentato il calderone, verso cui una delle figlie di Pelia cerca di trascinare il padre, mentre l'altra, un po' arretrata e in piedi dietro il calderone, guarda alla sua destra e solleva la mano in un gesto che denota perplessità e dubbio, per cui può essere pacificamente interpretata come l'esitante e saggia Alceste.

Sul lato lungo compaiono, da sinistra, **Giasone che doma il toro**, la **conquista del Vello d'oro**, **Medea che medita l'uccisione dei figli** ed infine una **scena di nozze** non meglio identificata; sul lato breve destro compare **Giasone** da solo, armato.

Come si diceva, questo sarcofago presenta un'insolita successione degli avvenimenti, ponendo dapprima i fatti di Iolco, che cronologicamente si pongono dopo quelli della Colchide, poi quelli della Colchide e di Corinto e infine una scena di nozze: quest'ultima, collocata dopo l'infanticidio non può ragionevolmente spiegarsi né come le nozze di Giasone e Medea, che avvengono dopo la fuga da Iolco, né come quelle fra Giasone e Creusa, già morta quando Medea uccide i figli. Una prima incongruenza si potrebbe spiegare abbastanza semplicemente con il fatto che la scena delle Peliadi, comparendo su un rilievo in posizione laterale non faccia parte della narrazione del rilievo frontale del sarcofago e quindi sia esclusa dal flusso della narrazione. Per quanto riguarda la spiegazione dell'iconografia delle nozze di Giasone e la figura femminile, verosimilmente Medea, un'analisi iconografica ed un confronto con altre testimonianze potrà chiarire meglio quale sia il suo ruolo all'interno della decorazione figurata.

Le nozze di Giasone e Medea³⁰¹ compaiono, oltre che sul sarcofago di Pretestato, anche su un sarcofago a Parigi (Louvre, Ma 410) databile al 150

³⁰¹ Cfr. GAGGADIS - ROBIN 1992 pp. 99 - 104.

d.C., in cui la scena delle nozze è affiancata, sulla sinistra dalla scena del toro; su un sarcofago frammentario (Roma MNR inv. 8648) di cui restano solo i lati brevi, una con le nozze di Giasone e Medea e l'altra con la conquista del Vello d'oro; infine compare come prima scena, che precede la raffigurazione ciclica dell'episodio corinzio del mito, sul già citato coperchio di sarcofago del Vaticano. In tutti in casi la scena è rappresentata come una *dextrarum iunctio* fra una donna velata ed un uomo armato come un militare romano, con corazza, elmo e scudo, tranne nel caso del sarcofago di Roma, dove Giasone è nudo e reca solo una clamide, l'elmo e lo scudo. Fra i due personaggi compare in tre casi (Pretestato, Louvre e Vaticano) una figura femminile, interpretabile come *Juno Pronuba* o *Concordia*. Due sono sostanzialmente gli elementi che inducono a pensare che questa scena di nozze non sia in realtà un momento mitologico preciso, quanto piuttosto una scena che inserendosi all'interno del racconto mitico, rappresenta in realtà un momento di *vita humana*. In primo luogo, il fatto che essa sia rappresentata in punti diversi della vicenda lascia pensare che possa indicare sia il matrimonio di Creusa che quello di Medea, a seconda del punto della storia in cui la scena è inserita e che quindi non si tratti di una raffigurazione dal significato consolidato ed univoco: se nel caso del sarcofago del Louvre si allude verosimilmente a Medea, nel caso del coperchio del Vaticano potrebbe trattarsi delle nozze di Medea come di quelle di Creusa³⁰²; nel caso di Pretestato addirittura non può essere nessuna dei due. Inoltre, ogni elemento della scena richiama il rituale romano, dall'abbigliamento degli sposi, alla cerimonia della *dextrarum iunctio*, alla presenza di una divinità romana, *Juno Pronuba*, che presiede alle nozze. Potrebbe trattarsi, dunque, di una scena di nozze di carattere realistico, al di fuori della narrazione mitologica, che allude alla vita dei committenti del sarcofago o per lo meno al messaggio che essi volevano

³⁰² Così pensa GAGGADIS - ROBIN (1992 p. 102), anche se in realtà le nozze di Creusa non dovrebbero avvenire prima della consegna dei doni nuziali.

trasmettere attraverso quelle immagini. Del resto un tale accostamento apparentemente così stridente fra immagini mitologiche ed immagini di vita quotidiana è relativamente diffuso nell'ambito dei sarcofagi romani. In queste immagini non solo si affiancano due vicende apparentemente avulse, ma anche due linguaggi figurativi completamente diversi, uno spesso legato a motivi greco - ellenistici, l'altro profondamente romano, nella disposizione paratattica e quasi didascalica dei vari elementi che compongono la scena e le conferiscono senso e significato: questo aspetto risalta in particolar modo nel sarcofago del Louvre dove la scena di Giasone che doma il toro alla presenza di Aiete ed Apsirto è semplicemente affiancata, senza elementi separatori che non la lancia del re di Iolco, ad una scena nuziale tipicamente romana, la quale forse è legata realmente alle nozze di Giasone e Medea, ma che è in tutto e per tutto una rappresentazione di un normale matrimonio romano; anzi, a sancire la fusione fra le due scene il personaggio all'estrema sinistra della scena è rivolto a guardare la scena del toro. Sia che una scena di nozze mitologiche sia rappresentata con l'iconografia di un matrimonio romano, sia che si tratti di una scena di vita quotidiana affiancata ad una mitologica, si tratta in ogni caso di un modo di vedere il mito come di un elemento fortemente compenetrato e correlato alla vita pubblica e privata del cittadino romano ed alle sue esigenze autorappresentative.

All'interno di queste raffigurazioni, dunque, si crea una relazione reciproca fra il mito e la storia che combina elementi dell'immaginario greco e romano in una nuova sintesi, più completa e complessa, in cui la sfera mitica e quella reale si sovrappongono fra loro; trattandosi di rappresentazioni funerarie, inoltre, questa sovrapposizione indica anche un collegamento fra la vita terrena e quella oltremondana. Un raffronto fra le due sfere, quindi, fra due immaginari, uno mitico e religioso e l'altro storico

e concreto, reale, che nella loro relazione reciproca giungono a creare un unico *continuum* fra realtà e mito³⁰³.

³⁰³ Cfr BRILLIANT 1992. In questo contributo l'autore analizza il sarcofago Whitney - Berlino (VS 9) in cui compaiono, separati semplicemente da un pilastro, una scena di *vita humana* ed la scena della caccia di Adone, evidenziando proprio il processo di appropriazione dell'immaginario mitico e figurativo greco utilizzato in veste allegorica per esprimere concetti propri della committenza romana di livello alto.

Rappresentazioni di Medea infanticida in contesti funerari di area provinciale: diffusione e recezione di un mito

Dopo aver analizzato l'iconografia del mito di Medea nella pittura romana della prima età imperiale e averne seguito la diffusione e l'uso nei rilievi sui sarcofagi, vorrei dedicare delle osservazioni anche all'esito che tali rappresentazioni hanno in ambiente provinciale, in particolare in ambito funerario. Lo scopo di questa breve rassegna consiste nell'osservare se e in che modo, secondo quali iconografie e in che contesti, compare la figura di Medea nelle province dell'Impero, in modo da raccogliere informazioni che possano eventualmente contribuire a chiarire l'uso di questo mito nel mondo romano.

Includere tali testimonianze comporta, però, il confrontarsi con il problema, che dell'interpretazione delle immagini mitologiche in area provinciale, in particolar modo, nel complesso contesto socio-culturale delle province occidentali dell'Impero. La questione meriterebbe, infatti, un approfondimento specifico, che mirasse a studiare sia i modi della trasmissione di tali iconografie, la loro ricezione e rielaborazione, sia i significati che essi rivestivano per i committenti e per gli osservatori di tali immagini. Un tentativo in questo senso, mirato in particolare all'area danubiana, è stato condotto da L. BIANCHI³⁰⁴, il cui studio sulle steli danubiane e sul loro significato andrebbe ripreso ed approfondito. Il BIANCHI, infatti, sottolinea come alla base della grande diffusione di rilievi mitologici in Pannonia, a partire grosso modo dalla metà del II sec. d.C., vi

³⁰⁴ BIANCHI 1977.

sia una forte volontà autorappresentativa dei committenti, che intendevano manifestare la propria appartenenza alla cultura romana attraverso l'uso di immagini mitologiche. La diffusione di questi rilievi corrisponde cronologicamente alla massima prosperità della cultura del *limes* "quando il costume dei ceti abbienti si organizza su quello delle aristocrazie urbane, imitandone almeno le forme esteriori", anche se con il ricorso a "forme non sempre ben comprese e...a risultati formali il più delle volte piuttosto modesti" ³⁰⁵.

Uno studio in tal senso, che mirasse ad indagare i modi della ricezione e dell'uso del mito, aiuterebbe, quindi, a chiarire le ragioni delle scelte, più o meno consapevoli, e delle forme di rappresentazione di alcune vicende mitiche, fra cui si può certamente annoverare quella di Medea, che sembrano godere di un certo favore in questi contesti.

Le immagini di Medea infanticida in area provinciale sono attestate da una serie di rilievi e di sculture provenienti soprattutto da contesti funerari.

Due di questi esemplari provengono dalla Gallia: si tratta di un celebre gruppo scultoreo in calcare proveniente da **Arles (MS 12)** e di un coperchio di sarcofago da **Marsiglia (MS 13)**.

La scultura di Arles³⁰⁶ fu ritrovata nel 1782, ma il contesto di scavo è

³⁰⁵ Bianchi 1977, p. 618.

³⁰⁶ L'interpretazione di questa scultura come Medea infanticida non è stata condivisa da tutti gli studiosi. Cfr. CAPUTO 1957, che interpretò la figura come una barbara combattente in difesa dei suoi figli. L'identificazione con Medea è stata poi ristabilita da BENOIT 1959 attraverso il confronto con una serie di rilievi su sarcofagi con Medea infanticida in un'iconografia a suo parere simile a quella del gruppo di Arles. Di recente le argomentazioni del BENOIT sono state riprese anche da GAGGADIS ROBIN 1996 che ha ribadito la datazione al III sec. d.C. proposta dal BENOIT, di contro a quella al IV secolo proposta dal CAPUTO, ma ha anche ipotizzato che la composizione del gruppo di Arles, con i bambini quasi aggrappati alla veste della madre, paradossalmente come per cercare protezione, costituisca una sovrapposizione, o se vogliamo, un fraintendimento, dell'iconografia presente sul sarcofago di Ancona, in cui compaiono due figure, ovvero Medea ed un'altra figura femminile che protegge i bambini dalla madre, il cui gesto sarebbe stato poi qui equivocato. Ma, come si è detto, l'analisi stilistica e iconografica di queste opere dovrebbe essere preceduta da un attento lavoro di "contestualizzazione" di questo materiale, poiché solo in questo modo l'iconografia, se pure (eventualmente) "frintesa" può darci delle informazioni

stato per molto tempo ignoto, per cui fino a tempi piuttosto recenti si è proposta la sua provenienza dal teatro della città. Recenti studi³⁰⁷, però hanno dimostrato che la scultura proviene da una necropoli di età imperiale. E la destinazione funeraria trova una sua conferma in vari elementi: la statua è in calcare ed è di fattura non particolarmente raffinata, mentre il teatro di Arles era decorato con marmi pregiati; inoltre la composizione piramidale e la presenza di un foro alle spalle del fanciullo sulla destra lasciano pensare ad una collocazione sulla sommità di un monumento funerario³⁰⁸.

La composizione si presenta piuttosto movimentata: Medea, posta al centro, ha i capelli leggermente scomposti, la veste che le lascia scoperta una spalla; lo scultore ha colto il momento in cui sta per sfoderare la spada e si volta come di scatto alla sua destra, con uno sguardo gelido sottolineato dalle sopracciglia inarcate, verso uno dei bambini che sta aggrappato alla sua veste.

Lo stesso movimento repentino è colto, anche se in maniera meno espressiva, nel coperchio di sarcofago da Marsiglia³⁰⁹, databile alla metà del III sec. d.C., in cui Medea tiene la spada ancora rinfoderata nella mano sinistra, ma si volta di scatto alla sua destra, mentre in basso i due figli sono inginocchiati e le tendono le mani, come per fermarla.

Entrambe queste rappresentazioni si presentano come immagini dotate di un certo ritmo compositivo e animate da una ricerca di *pathos* e di tensione emotiva che le rende intensamente drammatiche.

Lo stesso non si può dire di alcune rappresentazioni di Medea provenienti dall'area danubiana: si tratta di tre gruppi scultorei di piccole dimensioni e di un rilievo, tutti databili fra la metà del II e la metà del III sec.

attendibili.

³⁰⁷ SCHMIDT 1992, p. 157.

³⁰⁸ GAGGADIS ROBIN 1994, p. 157-159.

³⁰⁹ Marsiglia, Musée Borely, s.n.

d.C.³¹⁰ e riconducibili ancora una volta a contesti funerari.

Il rilievo³¹¹ **(MS 14)** in questione presenta un'iconografia piuttosto anomala, con una figura femminile dal volto rotondo e sorridente ed i capelli raccolti in un ciuffo sulla fronte, che regge una spada.

I gruppi scultorei - scoperti in Pannonia Inferiore, ad *Intercisa*, (Dunapentele) (Budapest, Musée des Beaux - arts, inv. 62.114.1) **(MS 15)**, *Aquincum* (Budapest, Történeti Museum inv. 54.11.156) **(MS 16)** e Graz (Lapidarium n°91) **(MS 17)** - presentano invece una composizione piuttosto schematica e stilizzata: Medea, stante, regge con entrambe le mani la spada ancora rinfoderata e rivolta con la punta verso l'altro, mentre ai suoi piedi vi sono i bambini, anch'essi in piedi e in una posa piuttosto statica.

Quello che si può dedurre da queste evidenze è che vi è una certa continuità nell'uso funerario dell'episodio dell'infanticidio, adoperato nella stessa iconografia pensata per i sarcofagi, ovvero per un contesto ed un uso analoghi: il modulo narrativo è stato ripreso e ribadito al di fuori del suo contesto narrativo, ma conservando un rimando culturale molto forte.

³¹⁰ GAGGADIS ROBIN 1994, p. 159.

³¹¹ Scoperto a Intercisa, (Dunapentele, Pannonia Inferiore) (Budapest, Musée des Beaux - Arts, inv. 16.1906.6)

FEDRA E IPPOLITO

Fedra e Ippolito nell'arte romana: storia degli studi

La vicenda della regina di Atene e del suo scondiserato e folle amore per il figliastro non sembra avere una grande fortuna nel mondo greco, m dove la sua presenza si limita apochissime attestazioni e dove, tutto sommato, stenta a formarsi una tradizione iconografica ben definita³¹². Al contrario, il mito sembra avere grande fortuna nel mondo romano, non solo a causa della fortuna del mito a livello letterario, ma anche per la forza visiva dell'immagine e per l'adattabilità dello schema iconografico.

Per quanto riguarda gli studi sull'argomento, il quadro che emerge è che gli studi più vecchi³¹³ sulla figura di Fedra nel mondo romano paiono innanzitutto molto condizionati dalla lettura delle tragedie e rivolti alla ricerca del prototipo da cui derivano i vari elementi che compongono l'iconografia del soggetto; inoltre, essi paiono mirati più ad indagare l'iconografia nel campo dell'arte funeraria di età classica o dei rilievi su sarcofagi di età romana che nel campo della pittura domestica, ed anche laddove se ne occupino, sembra piuttosto che se ne servano come supporto all'analisi dei primi e che comunque non prestino molta attenzione alla contestualizzazione dei materiali.

Ancora negli studi più recenti³¹⁴, alcuni dei quali dedicati in maniera più specifica anche alle raffigurazioni del mito in contesto domestico, quello che emerge chiaramente è una certa tendenza a studiare le raffigurazioni del mito di Fedra ed Ippolito in strettissima relazione con le tragedie che lo

³¹² LINANT DE BELLEFONDS 1994, p. 358.

³¹³ KALKMANN 1891; SÉCHAN 1902; IPPEL 1954; DEVAMBEZ 1955; PICARD 1963, p. 1437 - 38; DE FRANCISCIS 1960; FAUTH 1964; TSCHIEDEL 1969.

³¹⁴ LINANT DE BELLEFONDS 1985, p. 127 - 164; LINANT DE BELLEFONDS 1990; LINANT DE BELLEFONDS 1994; GHIRON - BISTAGNE 1981; GHIRON - BISTAGNE 1982; GHIRON - BISTAGNE 1988.

riguardano, ricercando corrispondenze più o meno puntuali che colleghino i dipinti alle opere teatrali; ora, se è senza dubbio vero che la passione amorosa che lega Fedra ad Ippolito è un motivo che si impone al pubblico soprattutto in ambito teatrale, è anche vero che la ricerca del riscontro puntuale, addirittura al verso, compiuta da studiosi quali il CROISILLE³¹⁵ e recentemente anche S. MUCZNIK³¹⁶, appare metodologicamente scorretta, oltre che fuorviante. Se inadeguata pare essere stata finora l'attenzione al mito di Fedra ed Ippolito nella pittura domestica romana, decisamente assente è uno studio di queste pitture nel loro contesto di provenienza, il che si propone in questa sede: contesto inteso sia in senso culturale, cronologico e sociale, sia in senso architettonico e decorativo³¹⁷.

³¹⁵ CROISILLE 1982, pp. 78 - 100. L'analisi del CROISILLE parte dalla premessa, che gli deriva evidentemente dalla metodologia di studio dello SCHEFOLD, che le pitture romane debbano essere interpretate come opere del loro tempo. Da una premessa del genere, ci si aspetterebbe che la sua analisi sia basata su un esame attento delle pitture e dei loro contesti; al contrario l'autore propone di individuare le tracce e le influenze della tragedia senecana nelle pitture romane, invece di quelle euripidee, proponendo una serie di puntuali, ma assai problematici e discutibili, confronti fra le rappresentazioni artistiche e i passi della tragedia: questo significa, in pratica, spostare il problema, invece di risolverlo. L'analisi del CROISILLE coinvolge soprattutto le pitture di età neroniana e flavia, per cui ce ne occuperemo più puntualmente in un secondo momento: in questa sede vorrei solo accennare al fatto che lo studioso indica come "chiaramente ispirati" ai versi di Seneca elementi iconografici presenti ben prima, forzando quindi i termini della sua analisi.

³¹⁶ MUCZNIK 1999. Il lavoro della studiosa israeliana parte dal presupposto che Alceste e Fedra siano due eroine antitetiche, l'una simbolo della moglie devota e l'altra di quella scellerata, e percepite come tali nel mondo romano, fattore non riscontrabile nelle fonti, ma che secondo la studiosa emergerebbe dall'analisi delle tragedie – esclusivamente quelle euripidee – e delle rappresentazioni figurate. Per dimostrare questa antitesi, la MUCZNIK analizza i materiali con la raffigurazione dei due miti, distinguendo in rappresentazioni funerarie e non funerarie, a due o più figure, senza preoccuparsi, però, di sostanziare i suoi discorsi iconografici con elementi più concreti come la cronologia e la provenienza geografica dei singoli pezzi. Il risultato è uno studio per nulla ancorato a dati precisi, in cui ogni elemento appare decontestualizzato e reso troppo astratto nell'analisi e nelle conclusioni.

³¹⁷ L'importanza del contesto, inteso in senso lato, per comprendere un'iconografia ed il suo valore culturale è stato di recente espresso da SMITH 2000, il quale sottolinea come uno strumento quale il LIMC, per il modo in cui le varie voci sono organizzate e per l'attenzione maggiore rivolta verso lo schema iconografico che non verso il contesto cronologico e geografico di pertinenza, possa essere in qualche modo fuorviante se le varie immagini non vengono agganciate di volta in volta ai rispettivi contesti di provenienza e ad al retroscena culturale e sociale che ha prodotto tali immagini e per il

Il mito di Fedra e Ippolito nella pittura romana della prima età imperiale.

I. Le testimonianze della prima età giulio claudia.

La Casa di Giasone

Abbiamo già analizzato il caso della casa di Giasone nel capitolo dedicato all'iconografia di Medea.

È il caso, ora di fare qualche considerazione riguardo al dipinto raffigurante **Fedra (FA 1)**.

Nel quadro della pittura romana, il motivo di Fedra che si consulta con la nutrice per stabilire il contenuto della lettera da inviare ad Ippolito per confessargli il suo amore è rappresentato finora solo da questo dipinto; esso poi tornerà solo nei sarcofagi, di cui ci occuperemo più avanti nel corso della ricerca.

Molto si è discusso in passato sulla derivazione di questa pittura ed in generale del motivo di Fedra seduta mentre, come nel nostro caso, si consulta con la nutrice, o morente - quello che C. PICARD³¹⁸ chiamò "il motivo di Fedra", ovvero quello della donna morente semiabbandonata su un trono assistita da una o più ancelle, molto diffusa nell'arte funeraria greca del IV sec. a.C.; ne parleremo ancora nel momento di affrontare questo tema che compare sovente nelle rappresentazioni su sarcofagi.

Nonostante si tratti di due momenti del mito completamente diversi buona parte degli studiosi³¹⁹ crede che si tratti in realtà di un unico

quale sono state prodotte.

³¹⁸ PICARD 1963, p. 1437 - 38; DEVAMBEZ 1955, p. 121 - 135. Più recentemente cfr. GHIRON - BISTAGNE 1981 ;GHIRON - BISTAGNE 1982; Ghiron - Bistagne 1988. P. GHIRON - BISTAGNE ha studiato in particolare dello sviluppo del tema sui sarcofagi di età imperiale.

³¹⁹ IPPEL 1954 ipotizza che il motivo di Fedra seduta derivi da un originale pittorico creato

originale pittorico di età tardo classica tramandato in due versioni diverse, una più “romanticamente” concentrata sulla malattia d’amore di Fedra, e quindi plausibilmente corrispondente ad una rielaborazione ellenistica dell’immagine, e l’altra più funzionale al racconto mitico, probabilmente di età classica o comunque senz’altro di impostazione classica.

Ma vediamo quali informazioni può darci l’analisi della struttura del quadro della **Casa di Giasone**³²⁰.

Fedra è seduta, voltata all’indietro a parlare con la nutrice, la quale tiene nella mano un dittico. Il motivo della lettera non è presente nella tragedia di Euripide, in cui è la nutrice a farsi da tramite tra Fedra ed il figliastro; del resto, però, non sappiamo se fosse presente nella versione sofoclea del mito³²¹. Quello che è certo, però, è che, come assoluta novità o come ripresa di un tema già noto, esso compare nelle *Heroides* di Ovidio³²², dove è appunto attraverso una lettera che Fedra confessa il suo amore ad Ippolito³²³. La scelta della versione ovidiana non stupisce di certo se si pensa al fatto che la raccolta di lettere di eroine ai propri amanti vide la luce fra gli ultimissimi anni del I sec. a.C., in una prima versione, ed i primi anni del I sec. d.C., per altro in un periodo cronologicamente molto vicino a quello in cui fu decorata la casa di Giasone; ma la presenza della nutrice rimanda alla versione del mito tramandata dai tragici, in cui, almeno in

poco dopo la rappresentazione euripidea del 428 a.C.; al contrario, il DEVAMBEZ (*cit.*) individua l’originale in un monumento coregico creato intorno al 300 a.C. in occasione di una ripresa della tragedia euripidea; cfr anche ZEVÌ 1964, p. 43 - 44.

³²⁰ Napoli, Museo Archeologico, inv. 114322.

³²¹ Piuttosto difficile ricostruire lo spirito – più che lo svolgimento- della *Fedra* di Sofocle; per il frammenti cfr BRÜNENTHAHL 1927, p. 1077; cfr inoltre PADUANO 1985, p. 59.

³²² Ovidio, *Her.* IV. Estremamente confusa e problematica è la questione delle fonti di Ovidio, come del resto anche quelle di Seneca. Alcuni filologi propongono uno stretto legame fra l’*Ippolito velato* di Euripide e le opere di età romana (ZINTZEN 1960, che da una comparazione fra la tragedia di Seneca ed i frammenti del primo Ippolito euripideo deduce una dipendenza diretta; GRIMAL 1963; HELDMANN 1968; DINGEL 1970, mentre altri, fra cui soprattutto E. PARATORE (PARATORE 1952; PARATORE 1972; PARATORE 1981) propendono per una certa autonomia senecana, salvo qualche derivazione di alcuni elementi da Sofocle della lettera di Ovidio prima e del dramma di Seneca poi.

³²³ Per l’originalità della lettera di Fedra come unica lettera di seduzione cfr ROSATI 1985, pp. 114-115.

quella euripidea, la donna aveva grande peso. Si tratta, dunque, della sovrapposizione di due o più versioni del mito: un accostamento funzionale alla volontà di rappresentarlo in una certa veste e di accordarlo agli altri soggetti rappresentati sulle pareti del cubicolo. Dal punto di vista iconografico, infatti, il quadro della casa di Giasone si distingue notevolmente nel panorama delle rappresentazioni di questo mito nella pittura romana. Non è stato scelto un momento drammatico o ricco di *pathos*, ad esempio il momento corrispondente all'immagine che sarà tanto frequente sui sarcofagi di età imperiale di Fedra morente, o il deciso rifiuto di Ippolito di fronte alle profferte della nutrice, che pure compare con una certa frequenza nella pittura domestica di questo periodo, ma una fase ancora preparatoria, in cui il dramma della morte di Ippolito e del suicidio della matrigna è ancora molto lontano; anche la malattia di Fedra non è chiaramente mostrata, ma allusa attraverso la piccola ancella – come quelle frequentemente invocate all'inizio della tragedia di Euripide³²⁴ - e soprattutto la posa seduta e leggermente abbandonata sul trono, un'iconografia piuttosto nota, come si è visto in precedenza probabilmente di ascendenza ellenistica e che a Pompei doveva essere certo conosciuta, come dimostra un celebre **coperchio di specchio** al Museo di Napoli³²⁵ datato al I sec. d.C.

Delle pitture romane che conosciamo, il quadro della casa di Giasone è quello in cui la posizione di Fedra, abbandonata sulla sedia e voltata indietro verso la nutrice, è più vicina alla postura, potremmo dire alla silhouette, del motivo di Fedra presente nell'arte funeraria attica, ma il motivo viene in qualche modo "rilavorato" in funzione di un trattamento del mito diverso, in cui l'aggiunta delle tavolette nelle mani della nutrice cambia il tono dell'intera composizione, dalla rappresentazione dell'agonia

³²⁴ Euripide, *Hyp.* v. 197 ss.

³²⁵ Napoli, Museo Archeologico, inv. 25490; LINANT DE BELLEFONDS 1994, n°9; MUCZNIK 1999, p. 132.

alla resa della scena dai contenuti che seppur lascino intravedere la tragica fine, risultano estremamente più leggeri.

Come si è visto sopra, le pitture del cubicolo di Medea si collocano cronologicamente ai primi anni del regno di Tiberio, intorno al 20 d.C., all'interno di una fase del III Stile (Ic, databile al 1 - 25 d.C.), che si caratterizza per essere in periodo di maturazione ed assestamento dei principi figurativi e formali che caratterizzano questa maniera pittorica: l'eleganza e la sobrietà della parete, l'omogeneità dal punto di vista cromatico³²⁶, le forme architettoniche di grande impatto visivo del II Stile ridotte ad esili strutture filiformi ed inconsistenti, la cui unica funzione strutturale è quella di incorniciare i quadri figurati, i veri protagonisti della parete dipinta. Un maniera artistica che sembra tradurre a livello formale la rigorosa politica di restaurazione del principato: la propaganda politica e morale di Augusto si incarna in scelte figurative di stampo prevalentemente classicistico, uno stile lineare e sobrio, che al di sopra di tutti può comunicare in maniera diretta il messaggio pacificatore del suo regime³²⁷. Oltre che nell'impostazione della parete, l'impianto classicheggiante del III Stile si riscontra in questo periodo anche nei quadri figurati, nella scelta dei soggetti rappresentati come nei modi della narrazione.

Anche l'impostazione del dipinto Fedra è improntata ad una severa maniera classicista³²⁸, e della storia raccontata si predilige un momento preparatorio, scarsamente patetico e coinvolgente, in un certo senso statico. Lo sfondo bianco uniforme e tripartito schematicamente, i colori soffici, i gesti pacati e misurati, contribuiscono a delineare, assieme alla

³²⁶ La parete di III Stile si caratterizza infatti per una notevole attenzione nei confronti dell'unità cromatica della parete, soprattutto nella coerenza cromatica fra parete e quadro figurato, dimostrando così una certa attenzione per l'aspetto formale e decorativo della pittura. Cfr. BRAGANTINI - F. PARISE BADONI 1994, p. 122.

³²⁷ Per il classicismo nell'arte pubblica e dei suoi riflessi nell'arte privata cfr in generale ZANKER 1987.

³²⁸ Zevi 1964 p. 70.

scelta di un momento del mito non ancora nel vivo del suo svolgimento, un clima rasserenante, che va al di là del contenuto tragico delle vicende rappresentate. Il classicismo dell'arte ufficiale viene dunque trasportato in ambito privato e si manifesta con chiarezza nelle scelte figurative e nei modi della narrazione dei soggetti prescelti.

Il mito di Fedra viene quindi proposto in un'iconografia piuttosto rara, almeno in questo periodo, il che rende ancora più consistente l'ipotesi che la scelta di questa iconografia, che coincide anche con una scelta del momento del mito particolare, non sia casuale e che abbia un fortissimo legame con il suo contesto decorativo e funzionale, da cui è stata evidentemente condizionata. Ora, non sappiamo il quadro con Fedra sia una copia fedele di un dipinto di età classica, di un'elaborazione sulla base di un dipinto già noto o di una creazione originale; quello che conta è esso è stato costruito e scelto per rappresentare un certo momento del mito che ben si adattava sia alla tematica degli altri dipinti sia alla loro disposizione spaziale, e che nella sua formulazione rispecchia in maniera molto eloquente le tendenze dell'arte di questo periodo, ed insieme si configura come un potente veicolo di autorappresentazione del committente: la raffinatezza della decorazione, infatti, la rarità dei temi, - basti pensare alla scarsa diffusione del tema di Medea -, e delle iconografie doveva conferire a questo ciclo pittorico una certa importanza, sottolineando di riflesso il prestigio e la cultura del committente, oltre che la sua adesione ai principi morali della propaganda del principato.

La Casa dell'Imperatrice di Russia

Scavata a più riprese fra il 1846 ed 1876, la **Casa dell'Imperatrice di Russia** VI 14, 42 (**FA 2**) è una dimora di medie dimensioni con atrio tuscanico ed impluvio in cocciopesto. Della fase decorativa di età repubblicana restano solo i pavimenti in cocciopesto, mentre la decorazione pittorica, di cui restano labilissime tracce, fu rifatta in età imperiale.

Il dipinto con *Fedra* proviene dal cubicolo (4), la cui decorazione in III Stile iniziale ("a candelabri"), prevede un'anticamera con pannello giallo ed un'alcova con pannello rosso.

Dalla parete N proviene un quadro (oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, s.n.) il cui soggetto non è chiaramente identificato. Sulla sinistra è un giovane nudo, quasi voltato di spalle, con una clamide sulla spalla sinistra, appoggiato ad un pilastrino, mentre porge la mano ad una donna seduta; quest'ultima è riccamente abbigliata, col capo velato, e con la mano destra si sorregge il capo con fare pensieroso. Forti dubbi ci sono sull'identificazione della scena: potrebbe trattarsi di **Elena e Paride**, sebbene la nudità di Paride sia in contrasto con la sua iconografia tradizionale³²⁹, così come non ci sono elementi determinanti per identificare i due personaggi come **Fedra e Ippolito**³³⁰ o come **Bellerofonte e Stenebea**, sebbene in questi ultimi due casi la nudità del protagonista e l'abbigliamento regale della donna potrebbero essere in linea con l'iconografia più ricorrente. Resta il fatto che, senza attributi ulteriormente caratterizzanti è difficile dare un'interpretazione univoca della coppia.

Certamente più sicura è l'interpretazione del quadro sulla parete S, rappresentante **Fedra e la nutrice**, ora al Museo di Napoli (inv. 9378). Su

³²⁹ Vedi sopra, casa di Giasone.

³³⁰ BRAGANTINI 1994, p. 415.

uno sfondo caratterizzato da pochi cenni paesaggistici (una roccia sulla sinistra) ed una statua di divinità femminile sulla sinistra, forse Atena, sono Fedra e la nutrice. La regine è seduta su un trono; è completamente ammantata e col capo velato e con una mano si regge il capo in un gesto afflitto. Accanto a lei è la nutrice, con copricapo e tunica a maniche corte, che le si avvicina come per consolarla.

Accanto ai due dipinti era anche vignette con amorini, ora scomparse, ma testimoniate da disegni eseguiti all'epoca della scavo³³¹.

Si tratta senza dubbio di un'iconografia decisamente insolita, che non ha riscontri nella pittura romana, eppure non è sorprendente: anzi, essa è perfettamente in linea sia con le testimonianze pittoriche coeve, sia con lo spirito delle versioni teatrali della vicenda che conosciamo.

Per quanto riguarda la le prime, abbiamo già visto come nel dipinto della Casa di Giasone si sia preferita una redazione del mito che puntasse sugli aspetti più squisitamente sentimentali e "romantici" della vicenda: anche qui, la narrazione è tutta puntata sulla sofferenza amorosa di Fedra, tanto che non è neanche presente la lettera o altri elementi caratterizzanti la vicenda. L'unico altro elemento della narrazione è la statua alle spalle del gruppo principale, forse rappresentante Atena, la cui presenza non è particolarmente chiara.

La nutrice che consola Fedra è comunque un'immagine forte e presente anche a livello teatrale: all'inizio del primo episodio della tragedia euripidea vi è un lungo passo (vv. 176-165) in cui la nutrice interroga la regina per scoprire la causa del suo male, finché poi ella non svela il suo amore per Ippolito.

Per quanto si tratti di un contesto assolutamente non paragonabile alla Casa di Giasone per impegno decorativo come per capacità tecnica, e

³³¹ ADS 424-425; BRAGANTINI 1994, p. 416, fig. 12 e p. 419, fig. 16.

sebbene il soggetto dell'altro dipinto non sia chiaramente identificabile, è indubbio che anche nella casa dell'Imperatrice di Russia si può riscontrare un'analogia volontà di proporre una galleria di celebri "amori tragici", vicende amorose mitiche dalla tragica conclusione, come abbiamo visto – e vedremo meglio nelle conclusioni - molto sentite anche nella letteratura coeva.

Per quanto sicuramente originale nell'impostazione e nelle scelte figurative, dunque, la pittura della Casa dell'Imperatrice di Russia rientra pienamente non solo nella tradizione iconografica e letteraria, ma anche nella tendenza contemporanea alla creazione di gallerie femminili.

La domus V 2,10

Esplorata fra il 1888 e il 1892, la **domus V 2, 10 (FA 3)** presenta una struttura piuttosto asimmetrica sia nella parte anteriore, laddove l'ingresso (b) è fuori asse rispetto all'impluvio, sia in quella posteriore, dove si nota l'inserimento di alcuni ambienti originariamente appartenenti alla casa all'ingresso 15. Questa anomalia si spiega con la sua mutata destinazione d'uso nel corso del tempo: sorta nel II sec. a. C., a giudicare dai resti di decorazione di I Stile dei triclini (u) e (v) ed alcune pareti in calcare del Sarno, in un periodo successivo la casa fu destinata ad attività commerciali non meglio precisabili, come dimostrano tre ambienti (a), (b), (c) nella zona anteriore che comunicano con la strada e con l'atrio. La casa non dovette subire danni dal terremoto del 62 a.C., tant'è vero che le pitture di III Stile si mostrano praticamente integre, al di là della scoloritura successiva allo scavo, e non vi sono che poche tracce di restauri post - sismici.

Particolarmente interessante, anche se purtroppo non conservata, è la decorazione del cubicolo (q), databile al III Stile iniziale (20 - 1 a.C.) sia per alcune caratteristiche della struttura della parete, estremamente semplice, sia da dati stilistici desumibili dai quadri mitologici³³².

Il **cubicolo (q)** (tav. V), situato sul lato orientale della casa, pur essendo di dimensioni piuttosto ridotte, si caratterizzava come una e propria pinacoteca con un quadro mitologico su ciascuna delle quattro pareti.

Lo schema pittorico, quasi evanido, era composto da uno zoccolo nero e una zona mediana con pannelli alternativamente bianchi e rossi scanditi da scorci architettonici. I quadri mitologici, attestati tutti da disegni eseguiti all'epoca dello scavo, che comparivano al centro delle pareti

³³² Le pitture, assenti nella tipologia BASTET, sono datate ad una fase iniziale del III Stile da BLANCKENHAGEN 1968, p. 110.

rappresentavano *la caduta di Icaro* a N, *Ippolito* a E, *Marsia* a S ed *Ercole nel giardino delle Esperidi* a O.

Il quadro sulla parete S presenta, unica versione nota in pittura, **Marsia** che spia la dea Atena³³³. Il dipinto, ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 120626), è da leggersi dal basso verso l'alto. Atena, elmata e con lo scudo accanto, suona il doppio flauto seduta sulle sponde di un laghetto; accanto a lei sono una ninfa immersa nel laghetto fino alla vita che le regge innanzi uno specchio ed una figura femminile con cornucopia che siede sulla riva. Dall'alto di una rupe Marsia, vestito della sola clamide e con il pedum fra le mani, osserva la dea. La scena successiva, sulla destra, mostra Marsia che, raccolto il flauto gettato da Atena, si allontana suonando lo strumento in direzione di un gruppo di personaggi, fra cui se ne distingue una seduta in chitone giallo, forse da intendersi come Apollo e le Muse.

Il dipinto si caratterizza, quindi, come una sapiente commistione di una narrazione continua e di una prospettiva a volo d'uccello: i diversi momenti della vicenda sono rappresentati disposti su fasce parallele in modo da definirsi come un continuum narrativo, ma contemporaneamente l'adozione di una prospettiva a volo d'uccello abbraccia le diverse fasi dello svolgimento del mito e li inserisce in un paesaggio ricchissimo e sovrabbondante, costringendo l'occhio dello spettatore a muoversi continuamente per cogliere ogni particolare, rendendo la visione del quadro complessa e articolata. Lo spettatore, partendo dal basso, segue tutti i momenti della vicenda, che poi culminerà in una punizione che, però, non è mostrata, sebbene ve ne siano tutte le premesse: manca dunque

³³³ Il tema di Marsia che spia Atena mentre suona il flauto è attestato in altri documenti di età imperiale (cfr WEIS 1992, in part. p. 369), ma si trova sempre combinato, come in questo caso, con altri momenti del mito. Cfr RAWSON 1987, in particolare p. 23, dove si ipotizza la derivazione del tema da una pittura monumentale posta forse a Roma; al contrario CHUVIN 1987, in part. p. 105) ipotizza un modello di Apamea.

quell'elemento di pathos che compare, invece, nel dipinto presente nella parete opposta.

Diversamente, infatti, anche se i modi narrativi sono sostanzialmente analoghi, accade anche nel dipinto sulla parete N, noto solo da un disegno di G. MARIANI del 1890³³⁴, rappresentante la **caduta di Icaro**. Il dipinto coglie il momento in cui l'incauto giovane precipita verso il suolo, mentre Dedalo, ancora ignaro della morte del figlio, continua tranquillo il suo volo. Rappresentati in basso le Aktai ed un pescatore sulla riva assistono increduli alla scena mentre tre pescatori su di una barca con lo sguardo levato verso l'alto; sulla sinistra è rappresentata una statua di Poseidone. Il centro della composizione è occupato da tre personaggi di grandezza progressiva: sul fondo il carro di Helios, da cui sono emanati i potenti raggi che vanno a colpire il tracotante Icaro, mentre in primo piano, rappresentato con un'eleganza che contrasta visibilmente con la scompostezza della caduta del figlio, si trova l'ignaro Dedalo. Sullo sfondo si vedono le mura turrite di Creta, mentre tutta la scena è circondata da rocce ed ulivi.

Nello studio dedicato da P. BLANCKENHAGEN all'iconografia di Dedalo ed Icaro³³⁵, lo studioso identifica due gruppi di pitture: il primo, in cui Icaro è rappresentato già caduto, giacente morto sulla spiaggia mentre Dedalo continua il suo volo, appena prima di accorgersi della tragedia, ed il secondo, a cui appartiene il dipinto della casa V 2, 10, che mostra la caduta di Icaro. Il primo gruppo di pitture – a cui appartengono gli esemplari provenienti dalla Villa Imperiale; domus IX 7, 16; domus IX 6, 4 - 5; Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. 9506 - si caratterizza per uno schema molto semplice, in cui tutti gli elementi della narrazione, personaggi e paesaggio, sono rappresentati secondo un unico punto di vista: il quadro

³³⁴ SAMPAOLO 1991, p. 839, fig. 19.

³³⁵ BLANCKENHAGEN 1968.

appare, dunque, come un paesaggio realistico popolato di personaggi. A causa di queste caratteristiche formali, le repliche di questo primo gruppo sono ricondotte dallo studioso ad un originale di età ellenistica³³⁶. Diversamente gli esemplari ascrivibili al secondo gruppo –casa del Sacerdos Amandus I 7, 7 in cui, in narrazione continua, appaiono sia la caduta che la morte di Icaro; domus V 2, 10; casa del Fabbro I 10, 7; casa del Frutteto I 9, 5; domus V 5, 3, ed uno conservato al British Museum s.n. - mostrano una composizione più complessa e ricca di personaggi. L'elemento caratterizzante è una prospettiva che definirei "multifocale", inserita in una visione a volo d'uccello che crea una prospettiva distorta e innaturale, ma che evidenzia ogni singolo elemento della narrazione. Questo modo di costruire la scena, il numero e la disposizione dei personaggi e degli elementi paesaggistici, il confronto con dipinti contemporanei e con dipinti dello stesso ambiente, porta il BLANCKENHAGEN alla conclusione che questo secondo gruppo di pitture fosse ispirato ad un prototipo –non ricostruibile, date le numerose "variazioni sul tema" presenti in ogni dipinto - di età romana, databile alle fine del I sec. a.C., a sua volta forse ispirato ad un motivo di età ellenistica. Nel caso del dipinto della domus V 2, 10, si tratta, dunque, di una composizione piuttosto complessa, ma di una complessità che non è dovuta solo alla ricchezza di dettagli, ma a come essi vengono relazionati fra di loro: nella visione a volo d'uccello ogni singolo elemento viene catturato in una prospettiva frontale e distribuito sullo sfondo paesaggistico in modo tale da dare enfasi ad ognuno.

Completamente diversi sono gli schemi compositivi dei dipinti che compaiono sulla pareti E ed O dove, ai due esempi di u\$briv punita dei quadri precedenti, sono contrapposti due esempi di virtù e di pietas. In entrambi i casi la scena è ambientata in un placido bosco caratterizzato

³³⁶ Fra queste le replica più fedele può essere considerata quella proveniente dalla Villa Imperiale, databile al primo III Stile.

dalla dominanza dell'elemento sacro posto significativamente al centro della scena.

Il dipinto presente sulla parete E è stato identificato come **Ippolito di fronte alla statua di Artemide – Iside** ed anch'esso attestato solo da un disegno di G. MARIANI³³⁷. In un rigoglioso paesaggio montuoso, tre cacciatori con lunghe lance seguiti da cani si avvicinano ad una statua di Artemide - Iside eretta al centro di un boschetto, presso un betilo sormontato da una corona radiata; uno dei cacciatori - se l'identificazione della scena è esatta potrebbe trattarsi di Ippolito - offre una corona alla dea; alle spalle del simulacro della dea è un'altra statua di divinità, che a questo punto potrebbe essere interpretata come Afrodite, alla quale il giovane rifiuta l'omaggio, stante presso un altro betilo sormontato da un elemento non ben distinguibile (forse una cista); sulla destra si vede un tripode, forse in omaggio ad Apollo, posto su di una base tonda. Sullo sfondo, tra rupi e cespugli, ancora un betilo, mentre a metà altezza della composizione salta un cervo che sembra uscire da un antro. Benché l'elemento paesistico sia decisamente predominante e possa far interpretare il quadro come semplice paesaggio idillico - sacrale, il programma decorativo del cubicolo esplicitato nel raffronto delle due coppie di quadri fa propendere per il soggetto mitologico, di cui questa è l'unica rappresentazione sinora nota, piuttosto che per una generica rappresentazione paesaggistica. Ippolito e i due cacciatori con i loro cani, infatti, appaiono come un elemento quasi marginale della scena, che ruota interamente attorno al piccolo santuario campestre della dea. Questo occupa in senso verticale tutto il quadro, accentrandone la prospettiva, mentre il resto del paesaggio è costituito da una placida selva montuosa. Se non fosse per la presenza di Ippolito, la composizione del dipinto sarebbe del tutto simile ai dipinti bucolico sacrali di Boscotrecase, dove il

³³⁷ DAIR 53. 492; SAMPAOLO 1991, p. 841, fig. 21.

nume del luogo, divinità fisicamente invisibile, si percepisce fortemente nella presenza della colonna aniconica posta al centro, che doveva suscitare sentimenti di devozione e rispetto³³⁸.

Lo stessa staticità compositiva è presente anche nel quadro della parete O, in cui compare **Ercole nel giardino delle Esperidi**³³⁹. Il soggetto della scena sembra essere l'arrivo dell'eroe nel giardino delle Esperidi e quindi il momento immediatamente precedente alla conquista dei pomi. In un rigoglioso paesaggio montuoso, dominato dalla presenza al centro dell'albero dei pomi d'oro e di una colonna sormontata da un'urna, sono rappresentati Ercole armato di clava e con la leontè sul braccio e le tre Esperidi che stanno cercando di ammansire il serpente Ladone per consentire all'eroe di cogliere i pomi e di concludere la fatica. La versione del mito qui adottata è quella incruenta, in cui l'eroe non affronta direttamente il serpente e determinante è l'intervento delle Esperidi.

Come nel dipinto sulla parete opposta, anche qui si assiste ad una staticità della rappresentazione mitica che sembra quasi fungere da pretesto alla rappresentazione di un paesaggio idillico.

Nel loro insieme, le pitture del cubicolo (q) sembrano essere contrapposte a formare due gruppi tematicamente e stilisticamente differenti. Sull'asse NS sono allineati due temi accomunati dal peccato di u\$briv (Icaro e Marsia), ed in cui l'elemento paesaggistico sembra avere, inoltre, un peso preponderante nell'economia della narrazione, riducendo

³³⁸ Cfr ZANKER 1987. La pittura idillico - sacrale ha come soggetto un mondo puro e incontaminato denotato paesaggisticamente da alberi secolari, prati, ruscelli e popolato di pastori con le loro greggi, satiri, ninfe, pescatori. La novità di queste rappresentazioni, che altrimenti in nulla si differenzierebbero da semplici quadri paesaggistici sta nell'introduzione di architetture sacre che ne occupano significativamente il centro. La vita dei personaggi che si muovono nel quadro sembra allora ruotare attorno a sacrifici, riti devozionali e a tutto ciò che può rimandare all'idea di *pietas*, di rispetto per il divino e per la natura. Immagini fuori dal tempo e dallo spazio reali, simboli di morale pura e incontaminata, lontana dagli affanni e dalla corruzione della vita cittadina, ma anche dell'*aurea aetas* arcaica della Roma romulea. Un'*aurea aetas* che si sottintende tornata sotto il regime di Augusto.

³³⁹ DAIR 53.497; SAMPAOLO 1991, p. 844, fig. 24. Cfr. in particolare CORALINI 2001, p. 181.

al minimo le dimensioni dei vari personaggi che compongono la scena, elemento del resto piuttosto frequente nella pittura del primo III Stile. Anche nei quadri che si contrappongono sulle pareti E ed O si fa riferimento a due miti che sfoceranno nell'offesa alla divinità e nel conseguente castigo: Ippolito sarà punito con una morte atroce per avere offeso e rifiutato il culto di Afrodite (presente nel quadro in un piccolo simulacro alle spalle di Artemide, quasi a presagire il dramma), mentre il furto dei pomi e l'uccisione del serpente da parte di Ercole causeranno la sterilità del sacro giardino delle Esperidi. Ma il peccato è qui semplicemente alluso in maniera velata, come un evento ancora lontano nel tempo: l'attenzione è focalizzata sul gesto di pietas dei personaggi ed il paesaggio, che riprende chiaramente la pittura idillico sacrale utilizzandola come sfondo e contesto della narrazione, sembra confermare questa suggestione³⁴⁰. Il contrasto si gioca anche sul movimento delle scene: alla quieta devozione di Ippolito e dei suoi compagni nei confronti della dea e alla compostezza di Ercole dinanzi alle Esperidi si contrappongono la corsa sfrenata di Marsia da un lato e il volo precipite di Icaro dall'altro. I due gruppi appaiono, quindi, contrapposti dal punto di vista tematico e contenutistico, sebbene la forte differenza sia data soprattutto dall'uso della prospettiva e dei tempi della narrazione.

Secondo B. BERGMANN³⁴¹ esiste un forte nesso tematico fra i due gruppi di pitture: Icaro e Marsia sono due esempi di u\$briv punita piuttosto chiari, mentre Ippolito sarebbe esaltato per la sua modestia ed Ercole sarebbe l'esempio di come le azioni guidate dalla prudenza portino ad un esito felice; non solo, ma riconosce anche un altro nesso tematico, ovvero l'aspirazione al superamento della propria condizione, fra l'episodio di

³⁴⁰ Del resto questo tipo di tematica è già presente nella casa, in particolare nel cubicolo (k), dove si trova un paesaggio sacrale, ormai quasi svanito, con un offerente presso un altare; cfr A. MAU in RM 1894 p. 46.

³⁴¹ Cfr. BERGMANN 1999, in part. 93 - 96.

Ercole, in cui questa aspirazione coincide con la conquista dell'immortalità, quello di Marsia, in cui coincide con la civilizzazione, e di Icaro, la cui condizione sarebbe superata nell'esperienza del volo. Assai scettico sull'attribuzione di un messaggio etico da attribuire a questi dipinti, il RITTER³⁴² vede esclusivamente nelle corrispondenze formali le ragioni delle scelte figurative. Entrambe le letture paiono, però, troppo estremistiche: se è vero, infatti, che una lettura troppo simbolica delle corrispondenze tra i vari dipinti di uno stesso ambiente rischia di essere troppo modernista (la lettura della BERGMANN forse insiste troppo in questa direzione e peraltro non spiega quale significato potrebbe avere il ruolo di Ippolito), è anche vero che parlare di corrispondenze esclusivamente formali significa precludersi a priori la possibilità di comprendere le ragioni di date scelte tematiche e stilistiche. Credo che sia più saggio proporre una lettura del contesto che concili le due visioni, che non necessariamente si escludono a vicenda: esigenze comunicative di carattere ideologico, culturale, e magari anche morale e politico, possono essere espressi sia attraverso la scelta di un momento di un mito ritenuto particolarmente significativo, sia attraverso scelte stilistiche. Al contrario, non è pensabile che un unico criterio soprintendesse alla scelta dei soggetti, ma anzi dimostra che esso era frutto di una riflessione non casuale che si sviluppa su vari piani, sia di ordine estetico che contenutistico³⁴³.

Continuando con la decorazione della domus V 2, 10, i temi rappresentati nel cubicolo (q) non solo sono in stretta correlazione fra loro, ma anche con i dipinti presenti in altri ambienti della casa: la saga cretese aveva un suo episodio precedente nel triclinio (n) con la rappresentazione di Pasifae che commissiona la vacca lignea a Dedalo sulla parete E, e

³⁴² RITTER 1994, p. 208.

³⁴³ SMITH 2000, in part. p. 308, dove parla di "meaningful decoration".

Dedalo che consegna la vacca lignea a Pasifae sulla parete O, mentre il mito di Ippolito continuava nel tablino (I) con il quadro di Fedra e Ippolito.

Lo schema decorativo del triclinio (n) seguiva una divisione in anticamera e sala, ricostruibile grazie ad uno scomparto verde nello zoccolo, ed era composta da uno zoccolo nero con decorazioni geometriche ed una zona mediana rossa divisa in pannelli; nel pannello N della sala erano figure di offerenti, ormai scomparse.

Sul pannello centrale della parete E si trovava il dipinto, perduto, ma testimoniato da un disegno di G. DISCANNO (DAIR 53.580) eseguito all'epoca dello scavo, rappresentante **Pasifae che commissiona la vacca lignea a Dedalo** (tav VI, fig 2). La composizione si presenta come perfettamente bilanciata, con i due protagonisti contrapposti ai due estremi in una rappresentazione composta ed ordinata: la scena si svolge nell'officina dell'artista che, seduto su una gradinata, mostra alla regina, sulla destra, un modellino della vacca. Pasifae guarda pensierosa il modellino, in una postura alla "Grande Ercolanese". Tra i due personaggi è una colonna ed un personaggio alato, già poco riconoscibile all'epoca dello scavo. Il MAU³⁴⁴ lo interpreta inizialmente come Eros³⁴⁵; l'identificazione viene però dallo studioso stesso corretta per vari motivi: innanzitutto perché, ad un'osservazione più attenta, si tratta di una figura femminile e reca fra le mani un oggetto oblungo che non avrebbe senso come attributo di Eros, e poi perché si trova in disparte e non ha nessuna funzione scenica, cosa anomala per una figura del genere che dovrebbe invece relazionarsi a Pasifae ed avere un ruolo più attivo nello svolgimento della vicenda. Il MAU conclude, dunque che possa trattarsi di una scultura della atelier di Dedalo, forse rappresentante un genio femminile, ricordando a questo proposito una pittura descritta da Filostrato (I, 16) in cui Dedalo compare nel suo

³⁴⁴ In RM 1890, p. 262.

³⁴⁵ Come Eros è identificato da PAPADOPOULOS 1994, p. 195.

atelier di scultura circondata dalle sue creazioni. Sulla base di questa supposizione, il MAU azzarda anche che la forma indistinta che si trova a sinistra della statua possa essere dell'argilla.

Nella parete O si trovava un quadro ormai completamente scomparso, di cui resta solo la descrizione del MAU³⁴⁶, rappresentante **Dedalo che consegna a Pasifae la vacca lignea**. Secondo la descrizione, la scena era ambientata nella bottega dello scultore, con Pasifae seduta in trono sulla destra, tenendo la mano sinistra sulla spalliera; al centro della scena erano la vacca meccanica e Dedalo, entrambi conservati solo nella parte inferiore. Il dipinto presentava quindi l'iconografia più diffusa di questo tema, come largamente attestata nella tradizione di IV Stile³⁴⁷

Il dato più interessante che emerge da questo ambiente sta nel fatto che il dipinto con Pasifae che commissiona la vacca lignea a Dedalo rappresenta un'iconografia originale ed unica, poiché negli altri esemplari che trattano lo stesso tema non è mai mostrato questo momento del mito³⁴⁸, bensì Pasifae che mostra a Dedalo una giovenca da prendere a modello. C'è da pensare, dunque, che si sia voluto mostrare il presupposto dell'episodio raccontato sulla parete O, creando una composizione esattamente speculare, con un'inversione delle posizioni dei personaggi: si noti, infatti, che mentre nel quadro nella parete O Dedalo è stante sulla sinistra e Pasifae è seduta sulla destra, nel quadro sulla parete E Dedalo è seduto sulla destra mentre Pasifae è stante sulla sinistra. Si può ipotizzare, quindi, che il dipinto con Pasifae che commissiona il lavoro all'artigiano sia stato inserito, e forse addirittura creato ad hoc, per formare una sorta di

³⁴⁶ In RM 1894, p. 46.

³⁴⁷ Gli altri esemplari sono attestati nella casa dei Vettii, nella casa della Caccia antica, nella casa d'Ercole e nella casa di Meleagro, dove però le posizioni dei due personaggi sono invertite.

³⁴⁸ Pompei, VI 14, 43 ed Ercolano, casa del Bicentenario, V 13 - 18, entrambe di età vespasiana.

narrazione continua con il dipinto della parete opposta, con un effetto visivo originale e suggestivo.

Il ciclo cretese non si fermava con i quadri del triclinio, ma era collegato anche al dipinto del tablino (I). Lo schema decorativo dell'ambiente, ormai quasi del tutto perduto, era un esempio di III Stile a candelabri: i pannelli laterali erano viola, quello centrale era bianco ed erano divisi fra loro da candelabri verdi. Come il dipinto di Dedalo e Pasifae, anche il quadro con la rappresentazione di **Fedra ed Ippolito**³⁴⁹, posto nel tratto centrale della parete E, è noto solo dal disegno che ne fece G. DISCANNO all'epoca dello scavo (DAIR 53.587): esso doveva presentarsi come un quadro piuttosto largo (circa 1,50 m), ma di altezza contenuta (circa 80 cm) e doveva dare l'impressione di un bassorilievo; ma sebbene in letteratura sia generalmente dato come monocromo³⁵⁰, era in realtà colorato, anche se effettivamente arricchito da forti chiaroscuri, resi poi dal disegno eseguito da G. DISCANNO, e sviluppato in larghezza, forse proprio per dare l'impressione di un rilievo.

Su di un unico piano sono rappresentati Fedra con un vestito con un chitone giallo - verde con le gambe coperte da un manto, seduta in trono, che con una mano alza un lembo del velo grigio - celeste dalla spalla, portandolo all'altezza del viso; a destra rispetto alla regina, la nutrice, con chitone rosso e manto grigio, porge ad Ippolito, vestito della sola clamide rossa, una tavoletta probabilmente contenente la rivelazione dell'amore della matrigna per il giovane, il quale la respinge con un gesto deciso; sulla destra, un servo o un compagno di caccia di Ippolito, vestito di armato di lancia e con un cavallo. La scena si svolge all'aperto, come dimostra l'albero posto alle spalle del gruppo di Fedra e la nutrice, davanti al quale è una colonna sormontata da un vaso e dalla presenza del cavallo del compagno

³⁴⁹ cfr. MAU in RM 1890 p. 260 - 1.

³⁵⁰ Ad esempio SAMPAOLO 1991 p. 835; CORALINI 2001 p. 181.

di Ippolito. L'esecuzione del dipinto doveva apparire piuttosto maldestra, tanto che il MAU³⁵¹ addirittura sostiene che la testa della nutrice e di Ippolito sono identiche. Nonostante la scarsa abilità del pittore, il dipinto appare comunque notevolmente interessante per lo schema iconografico che segue e per la ricchezza di dettagli che contribuiscono a costruire la vicenda, caratteristica che non si ritrova in altre versioni della storia in dipinti della prima età giulio - claudia.

Come si è detto sopra a proposito della pittura dalla casa di Giasone, la menzione della lettera può essere intesa come un riferimento ovidiano³⁵²; un ulteriore riferimento ovidiano, questo molto più esplicito, è costituito da un graffito posto al di sotto del quadro che recitava "non ego socia"³⁵³, ripetuto sulla veste della nutrice come "non ego": un'iscrizione che si potrebbe interpretare come un'eco dell'ovidiano *non ego nequitia socialia foedera rumpam* (Her. IV, 17), in cui Fedra rivendica la bellezza e la forza del proprio sentimento, per cui non è appunto per depravazione che essa romperà il matrimonio con Teseo. Se dunque il riferimento alle *Heroides* emerge sia nella scelta del motivo della lettera che nell'iscrizione, è anche vero che il gesto così plateale di rifiuto rimanda alla versione del mito consacrata dai tragici, come la conosciamo dalla versione euripidea e come si può ipotizzare anche per quello sofoclea, perduta. Del resto, l'ambientazione all'aria aperta, la presenza di Fedra, che in quella scena non è presente e si trova nel palazzo, non coincidono perfettamente con la versione tragica, o almeno con quella che noi conosciamo.

Il dipinto è costruito affiancando i personaggi principali del mito, rappresentandoli nel momento che più chiaramente li caratterizza e

³⁵¹ RM 1890, p. 261.

³⁵² A proposito della casa di Giasone si è già detto come non siano del tutto chiare le fonti di Ovidio, come quelle di Seneca, ma anche se fosse ripreso da Sofocle, esso sarebbe in ogni caso una ripresa ovidiana.

³⁵³ Cfr. SOGLIANO NS 1891, p. 268, con le altre iscrizioni ritrovate nella casa; cfr anche A. MAU in RM 1890, p. 259.

conferisce loro personalità e funzione all'interno del mito, indipendentemente dal dramma teatrale da cui, eventualmente, il pittore può essere stato suggestionato: Fedra, praticamente immobile nel suo dolore, non reagisce minimamente a quello che accade accanto a sé, rivolgendo lo sguardo allo spettatore: essa non partecipa alla scena e sembra quasi ridotta a motivo più che a personaggio, tiene il lembo del velo che le copre la testa e le spalle alzato, quasi a coprirsi per la vergogna dell'accaduto³⁵⁴; la nutrice, mentre cerca di convincere Ippolito ed Ippolito stesso, nel suo disgustato rifiuto, affiancato dal cavallo, contemporaneamente simbolo della caccia, allusa anche dalla lancia del compagno, ma anche della morte violenta del giovane; inoltre la scena si svolge all'aperto un nuovo riferimento alla natura tanto amata da Ippolito. Come nel dipinto rappresentante Dedalo e Pasifae, anche qui la composizione appare equilibrata e bilanciata, esattamente bipartita nel gruppo di Fedra e la nutrice e di Ippolito ed il compagno di caccia, come stabilire visivamente la distanza e l'opposizione fra i protagonisti del mito; un'opposizione marcata anche nell'atteggiamento di Fedra e di Ippolito, quello della regina, pensieroso, immobile, in pieno movimento quello del giovane. Non si tratta, dunque di un riferimento puntuale e circostanziato ad una versione del mito in particolare, ma è una narrazione in qualche modo "compendiaria" in cui i vari elementi della vicenda sono affiancati ed allineati proprio per comunicare allo spettatore il maggior numero di informazioni possibile sul suo svolgimento, pur rendendo in pieno tutta la tensione e la drammaticità del momento. La costruzione del dipinto, pur prendendo spunto da una circostanza letteraria, nella sua attuazione ha seguito regole assolutamente autonome ed asseconda necessità che sono

³⁵⁴ Quella sofferenza mista a vergogna che in Euripide è espressa dai versi 243 - 246, in cui la regina chiede alla nutrice di velarle il capo per la vergogna che prova al pensiero della passione che le scuote l'animo. Sulla vergogna di Fedra e sull'uso nell'*Ippolito* di Euripide dei verbi della sfera del nascondersi, cfr LANZA 1985, in part. 102-103.

sue peculiari, ovvero quello di raccontare con i suoi mezzi espressivi una vicenda rendendola chiara nel suo svolgimento.

Inoltre vi è un altro rilievo da fare a proposito della costruzione, ma soprattutto della posizione del dipinto. Esso, infatti, è posto parallelamente alla parete E del triclinio (n), dove si trovava, come si è detto, il dipinto in cui era rappresentata Pasifae, madre di Fedra ed anch'essa protagonista di una vicenda amorosa "mostruosa" ed innaturale.

Il collegamento fra Pasifae e Fedra, e fra la "mostruosità" dei due amori, è un motivo che sembra avere una certa fortuna a livello letterario. È dapprima Euripide, infatti, che inserisce il parallelismo fra la situazione sentimentale di Fedra e quella della madre e della sorella, la prima invaghita di un toro, la seconda ingannata da Teseo (vv. 337 - 341)³⁵⁵.

Gli amori "mostruosi" e innaturali che sembrano caratterizzare le donne della dinastia regale cretese tornano in Ovidio, dove è ancora Fedra, come a giustificare la sua passione per il figliastro in una degenerazione che coinvolge tutta la sua genia, a ricordarli³⁵⁶: Europa, la capostipite, amò Giove sotto forma di toro; Pasifae, appunto, fu presa da folle passione per un toro; anche Arianna, la sorella di Fedra, si innamorò del "bugiardo figlio di Egeo", tradendo la famiglia.

Il legame che unisce Pasifae e Fedra non è, quindi, semplicemente genealogico, ma di ordine tematico.

³⁵⁵ Il legame di Pasifae e Fedra in ambito letterario è stato messo in luce da RECKFORD 1974. Il quadro che emerge da quest'analisi indica che l'insuccesso di Fedra nel secondo *Ippolito* è in stretta relazione e contrapposizione con il personaggio di Fedra nell'*Ippolito velato* e al personaggio di Pasifae nei *Cretesi*. La nobiltà di Fedra nel secondo *Ippolito* sta nel perdere volontariamente ed in partenza la sua battaglia per mantenere onore e dignità per sé e per i figli; ciò significa che il personaggio è in netto allontanamento dal suo percorso precedente di adulterio ed irresponsabilità morale quale quello tracciato da Fedra nel primo *Ippolito* e da Pasifae nei *Cretesi*. Nel secondo dramma euripideo sia Creta che Pasifae compaiono dunque come elementi negativi, come la "spinta verso un passato subumano che contraddice i nostri migliori disegni della mente e dello spirito". La giustapposizione dei due personaggi, quindi, non è solo spiegata dal loro legame familiare, ma coinvolge il loro approccio alle situazioni in cui si vengono a trovare ed al loro diverso modo di gestirle.

³⁵⁶ Ovidio, *Eroidi*, IV, 55 - 62.

Tornando ai dipinti, esiste dunque uno stretto collegamento tematico diretto fra i due dipinti del tablino (l) ed il triclinio (n); ma ad un'attenta osservazione della disposizione degli ambienti della casa, il collegamento da tematico diventa anche visivo. Infatti, i due dipinti si trovano sulle due pareti E in due ambienti dall'orientamento parallelo, entrambi aperti sull'atrio: ne risulta che essi risultavano contemporaneamente visibili al visitatore che accedeva nell'atrio, come una sorta di "collegamento intertestuale" fra le due storie; a dimostrazione del fatto che la disposizione dei quadri non è assolutamente casuale, ma che risponde alla precisa intenzione di mostrare i due quadri contemporaneamente, è il fatto che il quadro di Pasifae sulla parete E del triclinio è decentrato, tanto che esso risulta perfettamente ritagliato dal vano di accesso alla sala e visibile da un visitatore posto nell'atrio. Fedra seduta con lo sguardo verso l'atrio, a S, e Pasifae stante e rivolta a N, in sostanza l'una rivolta verso l'altra, sono quindi collegate e interrelate fra loro in un nesso tematico che il committente ed il decoratore della casa hanno voluto rendere anche visivo.

Le scelte figurative della domus V 2, 10 richiamano prepotentemente la decorazione di alcuni ambienti in contesti contemporanei, in cui si riscontra un'analoga cura sia nella scelta di paesaggi suggestivi³⁵⁷, sia nella scelta di temi mitologici rari ed originali o dall'iconografia insolita e ricercata, o la stessa attenzione alla creazione di un rimando tematico fra dipinti che decoravano uno stesso ambiente, come il tema della u\$briv e della pietas. Un caso esemplare e che mostra notevoli affinità con la domus V 2, 10 è, ad esempio, il triclinio (11) della Casa del Frutteto I 9, 5³⁵⁸, in cui compaiono ampi quadri mitologico - paesaggistici collegati fra loro dal

³⁵⁷ Secondo BERGMANN 1999 il successo di questi quadri paesaggistici in età augustea corrisponderebbe ad un nuovo ed incuriosito sguardo "colonialista" dell'uomo romano all'indomani di un lungo periodo di conquiste militari e culturali.

³⁵⁸ Cfr M. DE Vos in PPM vol. II, p. 46 - 113.

tema, ancora una volta, del peccato di *Ubriv*, ovvero *Diana e Atteone*, la punizione di *Dirce*, la caduta di *Icaro* –con uno schema iconografico simile a quello della domus V 2, 10 - ed un quadro identificato come il duello fra *Eteocle e Polinice*, che come il dipinto rappresentate Ippolito, costituisce un unicum iconografico. Un paragone che può essere istituito anche con altri contesti, di qualità anche molto diversa, dall’*oecus A* della Villa Imperiale, con quadri rappresentanti *Teseo*, *Arianna abbandonata* e la caduta di *Icaro*, al triclinio della casa di *Virnius Modestus* IX 7, 16, con *Bellerofonte e Pegaso*, *Diana e Atteone* ed il volo di *Icaro*, e che induce ad una riflessione sulla creazione del repertorio del III Stile. In un periodo di tempo molto breve, infatti, ci si trova di fronte alla creazione di immagini nuove ed originali, ma che non avranno seguito nel periodo successivo, in cui si assiste ad un processo di banalizzazione del mito³⁵⁹ ed alla creazione di un repertorio sempre più standardizzato. Del resto il primo periodo giulio claudio, in particolar modo augusteo, fu un periodo di grande fermento artistico e di creazione ed introduzione di nuove immagini e iconografie che potessero supportare a livello visivo la propaganda imperiale³⁶⁰, come hanno dimostrato gli studi dello SCHMALTZ a proposito delle iconografie di Teseo liberatore³⁶¹ e di Perseo e Andromeda³⁶², riconducendo la nascita di

³⁵⁹ BRAGANTINI 1995.

³⁶⁰ Su questo aspetto cfr inoltre ZANKER 1987, *passim*,. STRAZZULLA 1999 pp. 555 ss.

³⁶¹ SCHMALTZ 1989. Io SCHMALTZ ha notato come questa iconografia, non molto diffusa a Pompei, ma le cui repliche compaiono tutte significativamente a partire dall’età augustea, possa essere considerata una creazione originale romana. “Smontando” i vari elementi che compongono l’iconografia, egli ha notato come il gesto dei bambini che baciano la mano di Teseo non sia assolutamente verosimile come immagine di origine greca, poiché il bacio della mano, infatti, era considerato un atto di sudditanza e non di gratitudine, per cui in ambiente greco avrebbe indicato altre situazioni piuttosto che la riconoscenza dei giovani ateniesi nei confronti del loro eroe salvatore. In questo senso il suo contesto d’origine sarebbe da ricercare proprio in età augustea, con l’arrivo di ambasciatori da ogni paese che vengono a rendere omaggio e a sottomettersi al *princeps*. Schmaltz conclude, quindi, che la nascita di questa iconografia sia da collocare nell’ambito della cultura artistica di età augustea.

³⁶² SCHMALTZ 1989. Le pitture con Perseo e Andromeda sono da sempre considerate copie di un originale eseguito dal celebre pittore di età tardo - classica Nicia: al contrario, lo SCHMALTZ ha rilevato come la resa dei vari elementi della narrazione, semplicemente

entrambe nell'ambito della cultura artistica romana di età augustea. Le ragioni di questo nuovo fermento creativo, così limitato cronologicamente sono certo da ricondurre a ragioni di ordine culturale e sociale.

La vera novità del periodo augusteo, infatti, che emerge chiaramente a livello archeologico, non è solo un nuovo stile decorativo, un modo innovativo di definire gli spazi, la predilezione per certi miti o per altri: essa consiste piuttosto nel fatto che tutti questi elementi vengono adottati anche da soggetti sociali completamente nuovi che li adottano come mezzo di autorappresentazione. Si assiste allora all'emergere di nuove classi di committenza, dalle disponibilità economiche piuttosto diversificate, come si deduce dalla qualità delle pitture, ma con espressioni e scelte decorative piuttosto omogenee³⁶³.

Tornando alla *domus* V 2, 10 ed alla sua decorazione, si nota dunque come la scelta di un prepotente sfondo paesaggistico in cui ambientare i miti prescelti, il tono della narrazione, la scelta dei miti rappresentati e la rarità delle iconografie, permette di iscrivere a pieno titolo la decorazione della *domus* V 2, 10 nel clima culturale della prima età giulio claudia, richiamando contesti di livello certo superiore, ma simili nell'impostazione.

L'impressione d'insieme che si ricava dei dipinti di questa casa è che il proprietario ne abbia affidato l'esecuzione ad un artigiano di non altissimo livello (come colui che ha dipinto il quadro di Fedra), ma che le sue scarse possibilità economiche non l'abbiano frenato dallo scegliere dei temi, anzi un vero e proprio programma figurativo, complessi e ben articolati fra loro. Proprio la sua non alta qualità, associata con una scelta dei miti che appare piuttosto precisa e consapevole, permette di individuare nella casa V 2, 10

accostati fra loro e non messi in relazione all'interno di una rappresentazione dell'azione vera e propria, corrisponderebbe ad un modo di narrare che non appartiene al modo di costruire la storia tipico dell'arte greca classica, o che comunque in quest'ultima è riservato ad altri tipi di raffigurazione, e che quindi denota una mentalità e un modo di raccontare per immagini che è del tutto romano.

³⁶³ WALLACE - HADRILL 1990; WALLACE - HADRILL - LAURENCE 1997.

un'ulteriore testimonianza della grande diffusione ad ogni livello sociale di soggetti ed iconografie care alla politica culturale e alla propaganda augustea. Nel caso dei dipinti del tablino (I) e del triclinio (n), in particolare, si coglie la volontà di una decorazione con una scelta di temi attenta e con una disposizione grafica studiata scenograficamente.

La domus VI 5, 2

Alla ***domus VI 5, 2I (FA 4)***, al cui ingresso corrisponde peraltro una bottega collegata alla *domus VI 5, 3*, è convenzionalmente attribuita la provenienza di tre quadretti, una provenienza che la generica indicazione visibile sull'acquarello di uno dei tre quadri "nel secondo vicolo entrando dalla parte de' Sepolcri", non contribuisce a precisare, ma neanche a smentire.

I quadri ornavano edicole o pannelli a fondo nero e provengono certamente da un ambiente decorato in III stile, come dimostrano sia lo schema compositivo dei quadri stessi, simile a quello di quadri presenti sulle pareti di tardo III stile, che la particolare cornice a listelli di colori diversi.

Secondo la notizia dello ZAHN (vol. III, tav. 61) i quadri furono scavati nel luglio 1835, e dalle didascalie apposte da G. MARSIGLI ai fogli ADS 136 e 137, essi furono disegnati "sopra luogo 1835", per cui è verosimile che essi a quella data non fossero stati ancora distaccati. Fu probabilmente la particolarità dei soggetti rappresentati, specie per il quadro con la *tortura di Psyche*, il motivo all'origine della decisione della riproduzione in acquerelli dei tre quadri e del loro distacco. I quadri, invano cercati dallo HELBIG³⁶⁴ al Museo Nazionale di Napoli e dati quindi per perduti, sono invece tutti conservati, anche se in diversi musei. Due, infatti, si trovano attualmente in Inghilterra: il quadro con *Psyche torturata dagli amorini* si trova all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. 1947.288), mentre il quadro con *Fedra ed Ippolito* era stato donato da Ferdinando II a William Temple, ambasciatore inglese a Napoli, per poi passare in seguito alle collezioni del

³⁶⁴ HELBIG 1868, n° 854.

British Museum; il quadro con il *sacrificio di Ifigenia* è, invece, conservato nei depositi del Museo Nazionale di Napoli.

Non conoscendo l'esatta provenienza dei tre dipinti è dunque difficile stabilire se e in che modo il contesto abbia potuto condizionare la scelta di questi miti e della loro iconografia: non conosciamo il tipo di casa di provenienza ed il suo livello decorativo, né l'ambiente in cui essi erano disposti e neanche se nell'ambiente ci fossero eventualmente altri dipinti.

Esaminiamoli, dunque, nel dettaglio.

Il quadro con la rappresentazione di **Psyche torturata dagli amorini** mostra Psyche, panneggiata dalla vita in giù, seduta verso destra, mentre un amorino le colpisce un seno con una fiaccola e ne tiene un'altra rivolta verso il basso nella mano sinistra; un altro amorino le tiene le mani legate dietro la schiena, mentre un terzo sembra versarle un liquido sulla testa da un grosso vaso ovoidale. Alle spalle del gruppo con Psyche è una donna che potrebbe essere interpretata come Nemese; la scena è chiusa sulla destra da una donna dietro una colonna che reca in mano un oggetto allungato, forse un fuso, che potrebbe identificarsi con Clotho³⁶⁵.

Il tema di Psyche torturata da amorini è attestato a Pompei unicamente da questo dipinto; inoltre, le altre repliche del tema presentano un'iconografia del tutto diversa, con lo stesso Eros che tortura Psyche con fiaccole o con l'uso di frecce e l'assenza del personaggio di Nemese³⁶⁶. Un'iconografia simile si ritrova soltanto in una gemma in pasta vitrea³⁶⁷ databile alla seconda metà del I sec. a.C. in cui compare Psyche, panneggiata dalla vita in giù, seduta verso sinistra, mentre un amorino avvicina una fiaccola al suo viso, un altro amorino le tiene le mani legate dietro la schiena, mentre un terzo le versa un liquido sulla testa.

³⁶⁵ Cfr ICARD GIANOLIO 1994, in part. p. 577 (con provenienza da VI 4, 4).

³⁶⁶ IBID, cat. n° 99 - 109.

³⁶⁷ Hannover, Kestner Museum K1785, in AGV IV, n° 276 tav. 43 (LIMC s.v. *Psyche* n° cat. 106).

Si tratta, dunque, di un'iconografia decisamente rara di un soggetto insolito³⁶⁸, in un'elaborazione piuttosto originale e singolare, costruita valorizzando fortemente il gruppo centrale con l'erote che punisce Psyche.

Molto particolare è anche l'iconografia del dipinto rappresentante il sacrificio di Ifigenia³⁶⁹. A partire da destra è raffigurato l'officiante del rito, Calcante, che taglia una ciocca di capelli ad Ifigenia, in piedi al centro, la quale si porta una mano al mento con fare pensieroso; sulla sinistra Agamennone, che ha acconsentito al sacrificio della figlia per placare la dea Artemide e consentire alla navi achee di salpare alla volta di Troia, è seduto col capo coperto ed una lancia fra le mani, e si regge il capo con una mano in segno di disperazione per ciò che sta per accadere. Nell'acquerello eseguito prima del distacco, ribaltato rispetto all'originale, si vede anche un basso edificio sormontato da una statuetta forse alata, ormai molto poco visibile. Questa iconografia del sacrificio di Ifigenia sarebbe da ritenere copia di un'originale di età ellenistica, probabilmente ispirato proprio alla messa in scena della tragedia euripidea³⁷⁰; in ogni caso, è interessante notare come essa compaia pressoché identica in una brocca fittile da Pompei, rinvenuta nella domus II 8, 2, anch'essa di età augustea, in cui oltre ad Ifigenia, Calcante ed Agamennone, compaiono anche Achille ed Ulisse, e come in entrambi gli esemplari essa rifletta appieno il modo di narrare per immagini il mito tipico di questo periodo, con i personaggi allineati paratatticamente a fotografare una fase del mito ancora

³⁶⁸ Un soggetto di cui sono state date diverse interpretazioni sia di stampo allegorico – legato all'immortalità dell'anima – sia una più mondana, relativa ai tormenti d'amore; cfr. I. BRAGANTINI, *cit.* p. 293.

³⁶⁹ Cfr. KAHIL – LINANT DE BELLEFONDS 1994, in part. p. 720.

³⁷⁰ Cfr. DE CARO 1984. Lo studioso ritiene che l'origine di questa serie iconografica che fa capo all'ara di Kleomenes (Firenze, Museo degli Uffizi) e ad un vaso apulo del British Museum, sia probabilmente ispirata proprio dalla rappresentazione euripidea dell'*Ifigenia in Aulide*, poiché una degli esemplari della serie, il cd rilievo di Termessos, presenta in posizione rovesciata le figure di Achille, Clitemnestra ed Ifigenia uguali a quelle che si trovano negli Homerische Becher, databili al III - II sec. a.C., su uno dei quali compare un'iscrizione che rimanda esplicitamente alla tragedia euripidea.

preparatoria, piuttosto povera di tensione emotiva, tranne che nell'atteggiamento, peraltro molto composto, di Agamennone. L'impostazione fredda e classicheggiante della rappresentazione emerge ancora più chiaramente se confrontiamo la pittura di VI 5, 2 con quella di analogo soggetto proveniente dal peristilio della Casa del Poeta Tragico³⁷¹ VI 8, 3 ed ora conservata al Museo di Napoli (inv. 9112). A sinistra è rappresentato il padre della fanciulla, Agamennone, raffigurato interamente coperto da un mantello mentre con una mano nasconde il viso in lacrime; alla sue spalle, una colonna con una statuetta della dea Artemide che reca due torce ed è affiancata da due cervi. Al centro vediamo la fanciulla con le braccia levate verso l'alto in segno di disperazione (anche se secondo molte versioni del mito, Ifigenia si sottopose con eroico coraggio alla morte) trascinata con la forza da Ulisse e Diomede; sulla sinistra, invece, l'indovino Calcante, che ha proclamato la necessità del sacrificio, esprime la sua preoccupazione portandosi alla bocca la mano che regge il coltello. Alla disperazione della scena si contrappone il felice epilogo della vicenda rappresentato in cielo: salvata all'ultimo momento da Artemide e sostituita da una cerva, la fanciulla diventerà sacerdotessa della dea nel suo santuario in Tauride.

Si nota subito come qui sia mutato sia il momento del mito prescelto, il sacrificio vero e proprio piuttosto che la fase preparatoria del rito, sia il modo di raccontarlo: al di là dell'evidente imperizia del pittore, che risalta nella sproporzione del gruppo di Ifigenia, Ulisse e Diomede e nella mancanza di coesione ed armonia, si evince la teatralità eccessiva e patetica della rappresentazione, la gestualità sconnessa, le espressioni dei volti molto caricate, caratteristiche comuni alla pittura del periodo neroniano flavio che tende ad enfatizzare sentimenti ed emozioni

³⁷¹ Cfr. F. PARISE BADONI in PPM, vol. IV, pp. 527 - 603.

attraverso una vivida gestualità che ha lo scopo di coinvolgere lo spettatore nella psicologia del racconto.

Il terzo quadretto rappresenta Fedra ed Ippolito. Sulla sinistra compare Fedra, seduta e con il capo velato, che con la mano sinistra indica la scena che si sta svolgendo davanti a lei: la nutrice, al centro, porge le tavolette con la dichiarazione d'amore della matrigna ad Ippolito, vestito solo di una clamide rossa, con della lance nella mano sinistra e seguito da due cani, mentre fa un plateale gesto di rifiuto nei confronti della nutrice.

Si tratta di una versione del mito più ridotta nei dettagli rispetto a quella della casa V 2, 10, ma non per questo meno completa, poiché compaiono tutti gli elementi salienti del racconto, compreso il motivo della lettera e l'allusione alla sfera della caccia.

L'elemento particolare del dipinto risiede certamente nella figura di Fedra: la regina continua a non partecipare attivamente alla scena, come si è visto in V 2, 10, laddove aveva quasi la funzione di completamento mitologico, tanto era estranea all'azione, ma rivolge lo sguardo verso il gruppo di Ippolito e la nutrice e, in un modo di rappresentare il personaggio che lo rende un po' naïf, li mostra allo spettatore con un gesto didascalico, come ad indicare la ragione del suo dolore e della sua prossima rovina ed il vero fulcro del dramma. Come nella pittura da V 2, 10, Fedra è tutto sommato estranea all'azione vera e propria e la sua presenza pare più il necessario completamento narrativo dell'immagine.

Un altro aspetto che stupisce della figura di Fedra è che si trova insolitamente seduta sulla sinistra: senza voler forzare gli scarsi dati in nostro possesso sull'ambiente in cui erano disposti, si può comunque ipotizzare che questa inversione dei personaggi sia dovuta all'esigenza di adattarne il ritmo compositivo a quello degli altri quadri dell'ambiente, anch'essi composti da tre personaggi di cui uno figura seduto; si tratta ovviamente solo di un'ipotesi, che peraltro non può essere verificata in

alcun modo, ma spiegherebbe la ragione di tale mutamento della disposizione più consueta dei personaggi, forse allo scopo di creare dei giochi di simmetria fra i vari dipinti, come si è visto ad esempio nel cubicolo (e) della casa di Giasone.

Quello che conosciamo della dimora di provenienza di queste pitture non permette, dunque, considerazioni riguardo il contesto decorativo ed il modo in cui possa aver influito sulla scelta dei soggetti e sul modo di rappresentarli: quello che emerge è però la scelta di soggetti piuttosto insoliti, come il tema di Psyche, e la resa originale dell'immagine di Fedra ed Ippolito.

La Casa di M. Epidius Sabinus

La **Casa di M. Epidius Sabinus**, IX 1, 22 - 29 (**FA 5**), individuata nell'agosto del 1858, ma scavata fra il 1862 ed il 1865, è un complesso che occupa circa un terzo dell'insula e deriva dalla fusione di due case, entrambe risalenti al II sec. a.C., come dimostrano le murature in calcare conservate nei due atri e la decorazione in I Stile di alcuni ambienti posti al fondo del peristilio (y). L'ingresso principale è al civico 22 ed attraverso il lungo vestibolo (a) porta all'atrio (b), decorato in IV Stile con medaglioni con paesaggi, su cui si affacciano i cubicoli (c) e (d) a S, lo *oecus* (e), il cubicolo (g) e il triclinio (f) ad E ed il tablino (h) a N, quest'ultimo con una decorazione di IV Stile di buon livello, documentataci essenzialmente dalla riproduzione di D'AMELIO che dà risalto all'edicola centrale con il ricercato fastigio a timpano spezzato che prosegue nella zona superiore, e con gli scorci architettonici laterali chiusi da tramezzi a finta opera quadrata. Dal tablino (h) si accede al viridario (m), nel quale si trovavano una fontana e arredi di marmo, il cui porticato è spostato verso E, mentre in asse con la porta del tablino (h) viene a trovarsi il lato breve della vasca del ninfeo; gli altri ambienti che si affacciano sul *viridarium* sono il triclinio (n), aperto verso S, e l'*exedra* (r), in asse con la nicchia del ninfeo. Tutta la zona NE della casa è adibita a quartiere di servizio, con la cucina (t), il cubicolo (s^2), il sottoscala (s^3) ricavato al di sotto della rampa (s) che conduceva al piano superiore e il corridoio (s') che separava questa zona dall'altra grande *exedra* (t') affiancata dal cubicolo (u) con l'anticamera (v).

L' *exedra* (t') presenta una decorazione parietale di alto livello databile alla fase IIA del III Stile, in cui al di sopra di uno zoccolo decorato con piante e cespugli si imposta una zona mediana divisa in pannelli con candelabri colonnine e scorci architettonici finemente decorati. L'alto livello della

decorazione si trova in particolari innovativi come lo zoccolo privo di elementi verticali a sostegno della zona mediana, le colonne dell'edicola centrale, impreziosite di collarini e nastri girati che trasformano gli elementi architettonici in elaborazioni fantastiche, e sostenute da elementi rettangolari che hanno funzione più decorativa che portante, il quadro anteposto a metà altezza del candelabro, presente nello scomparto che suddivide il pannello dell'anticamera, che trova precedenti nella decorazione della zona superiore della Villa di Boscotrecase o nella elegante parete del quadro con *Eracle e Onfale* dello Scavo del Principe di Montenegro³⁷².

Il centro della zona mediana è inoltre occupato da ampi quadri mitologici: sulla parete O compariva il dipinto rappresentante *Diana e Atteone*, mentre sulla parete N era il quadro con *Orfeo, Eracle e le Muse*. Il quadro con **Diana e Atteone**³⁷³ presenta un'iconografia molto diffusa del mito, con la scoperta della dea al bagno e la punizione del cacciatore in narrazione continua all'interno di un rigoglioso paesaggio montano. Certamente più insolita è la composizione del dipinto presente sulla parete N, che presenta **Orfeo, Eracle e le Muse**: in un paesaggio montuoso, Ercole, seduto di spalle, guarda Orfeo, seduto al centro mentre suona la cetra; lo circondano, ascoltandolo, le Muse Euterpe, Talia, Melpomene, Polinnia, Tersicore ed una Musa non identificabile. Ogni personaggio presenta accanto il proprio nome iscritto in lettere greche come è caratteristico di una serie di dipinti nei quali c'è una ricerca di voluto arcaismo³⁷⁴. Molto si è discusso sull'interpretazione di questa scena³⁷⁵, che potrebbe riferirsi ad un episodio del *De raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano³⁷⁶, oppure ad un passo delle Argonautiche di Valerio Flacco (4, 85 ss) in cui, dopo io

³⁷² BRAGANTINI 1997A.

³⁷³ Cfr LEACH 1981, in part. p. 315.

³⁷⁴ SAMPAOLO 1998A, p. 957.

³⁷⁵ CORALINI 2001, pp. 103 - 104; 216 - 217.

³⁷⁶ ROBERT 1920.

rapimento di Hylas, Orfeo sarebbe riuscito a lenire il dolore dell'evento grazie alla sua musica³⁷⁷.

Proseguendo nella descrizione dell'abitazione, l'ambiente (x), con decorazione parietale di III Stile di cui ci occuperemo in dettaglio in seguito poiché contiene il dipinto con Fedra, collega la parte meridionale del complesso con quella settentrionale, orientata inizialmente verso E dove si trovano il piccolo vestibolo (e') tra i cubicoli (f') e (g') e l'atrio tuscanico (d') sul quale si aprono anche il triclinio (i') e l'accesso alla cucina (k'). La zona NO della casa ruota, invece, attorno al *viridarium* (y), dotato di tre bracci porticati e decorato con pavimento e decorazioni parietali di I Stile, le cui bugne ricordano quelle della coeva Casa del Fauno (VI 12, 2), ritenuto tanto pregevole da essere imitato anche restaurato sugli stipiti in opera vittata dell'ambiente (z), e costituiva il punto focale di orientamento delle aperture degli ambienti di soggiorno che lo chiudevano a N, l'exedra (a'), che conserva il pavimento di I Stile, e lo *oecus* (b') e del cubicolo (z). Nell'angolo N - E del peristilio (y) infine prendeva inizio un'altra scala (o') per il piano superiore, aggiunto in un secondo momento al primitivo impianto.

Si tratta, dunque di un complesso abitativo molto particolare, che si caratterizza soprattutto per la compresenza di decorazioni di I, III e IV Stile, risalenti ovviamente a momenti diversi della vicenda costruttiva e abitativa dell'abitazione.

L'ambiente (x) è di raccordo fra i due *viridaria* (m) ed (y). La struttura decorativa è quasi completamente evanida e ricostruibile solo per vie generali: al di sopra dello zoccolo nero è una zona mediana divisa in pannelli, quelli laterali rossi, quello centrale recante al centro un quadro posto su una predella nera.

Sulla parete O si trovava il dipinto, attestato da un disegno di N. LA VOLPE (ADS 964) del 1870, con il mito di **Telamone ed Ercole che liberano**

³⁷⁷ THIELMANN – WREDE 1989.

Esione³⁷⁸. Secondo la versione più diffusa del mito Esione, la giovane figlia del re di Troia Laomedonte, fu scelta come vittima sacrificale per placare un mostro marino inviato da Poseidone per vendicarsi del mancato pagamento promesso dal re per la costruzione delle mura della città; Ercole liberò la fanciulla richiedendo come pagamento al re Laomedonte i suoi cavalli, ma al compimento dell'impresa il re rifiutò di consegnare gli animali ad Ercole; per vendicarsi, l'eroe organizzò diversi anni dopo una spedizione contro Troia, conquistandola. Il primo che riuscì a penetrare le mura della città fu Telamone, a cui Ercole concesse in sposa Esione come premio. Nella versione del mito proposta in questo dipinto è lo stesso Telamone a liberare la fanciulla, meritandola quindi in sposa. Telamone è qui rappresentato sulla sinistra di spalle, mentre cerca di liberare Esione dai ceppi che la legano alla roccia mentre il mostro giace morto ai loro piedi, in uno schema che ricorda molto quello utilizzato usualmente per Perseo e Andromeda³⁷⁹; al di sotto del personaggio compariva un esametro iscritto *Barbarus aere cavo tubicen*; sulla destra, Ercole assiste alla scena in posizione di riposo con la clava puntata sotto l'ascella ed appoggiata ad un masso, con l'arco e la faretra che indicano in lui l'uccisore del *cetus* che giace ai suoi piedi.

Sulla parete E si trovava il dipinto con **Fedra e Ippolito**, ora scomparso a causa della tecnica di esecuzione ricorrente in questa casa, per cui il colore era steso su uno strato sottilissimo di intonaco applicato ad una superficie già affrescata, a cui non aderì bene; il quadro è comunque testimoniato dalle descrizioni nelle relazioni di scavo³⁸⁰, dallo HELBIG³⁸¹ ed è noto grazie al disegno a china di N. LA VOLPE del 1886 (ADS 965). La scena si svolge in un

³⁷⁸ SAMPAOLO 1998A, p. 994, fig. 67; CORALINI 2001, p. 216.

³⁷⁹ Cfr DE VOS 1994, p. 454, a proposito di un *emblemata* musivo proveniente forse da Teano (*ibid.* cat. 544, tav. 272) che mostra delle affinità nello schema compositivo con il quadro pompeiano.

³⁸⁰ B. SCHÖNE, *Bdl*, 1867, p. 84 - 85.

³⁸¹ H 1243.

interno colonnato, con dei velami che chiudono sul fondo; a sinistra è Fedra, vestita con chitone e mantello con il quale si copre il capo, seduta su di un trono riccamente decorato e con i braccioli scolpiti a figure femminili, ed ha il volto atteggiato ad un'espressione malinconica appoggiato sulla mano destra; al centro è la nutrice con un ventaglio nella mano sinistra, mentre con la destra trattiene la mano di Ippolito, in questo caso vestito con una clamide grigia dai bordi ricamati, che volta le spalle alla donna in un gesto di rifiuto; ai piedi del giovane è un cane. Sullo sfondo vi sono delle colonne da cui pendono delle tende, al di là del quale si vede il cielo. L'alto livello di questo dipinto del pittore era testimoniato dalla raffinatezza delle vesti dei personaggi e da "l'insolita individualità" del viso della nutrice³⁸².

Il CROISILLE³⁸³ giudica questo dipinto "nettement rapproché" alla tragedia di Seneca, per il fatto che la nutrice parla apertamente con Ippolito e cerchi di convincerlo a cedere alle lusinghe amorose della matrigna e perché il giovane sta partendo per la caccia. Ora, mi sembra che siano almeno due i punti in cui l'analisi del CROISILLE non regge: innanzitutto, il fatto che la nutrice cerchi di convincere Ippolito e che vi siano accanto al giovane elementi relativi alla caccia non possono essere ricondotti immediatamente a Seneca, sia perché essi sono presenti anche sia nella versione euripidea, laddove, anzi, la funzione della nutrice era ancora più rilevante, sia nelle testimonianze figurative precedenti il dramma di Seneca; in secondo luogo, perché la pittura in questione è datata al 25 - 35 d.C., quindi ben prima della *Phaedra* di Seneca³⁸⁴.

Analizziamo piuttosto il dipinto nel dettaglio, scomponendolo nei suoi elementi principali.

³⁸² B. SCHÖNE, *Bdl*, 1867, p. 85.

³⁸³ *Ibid.*, p. 87.

³⁸⁴ Come osserva anche la MUCZNIK (1999) p. 117, sebbene lei interpreti male le parole del CROISILLE, credendo che lo studioso voglia estendere le sue osservazioni anche ad altri dipinti di III Stile. La datazione della tragedia di Seneca oscilla fra il 50 ed il 60 d.C., con particolare propensione per il 54 d.C., cfr COFFEY – MAYER, *Seneca – Phaedra*, p. 3 - 5.

Come nei dipinti delle domus V 2, 10 e VI 5, 2 i tre personaggi cardine della composizione sono allineati a fornire tutti i dati per l'identificazione del mito ed a fornire i dati principali del suo svolgimento: il dipinto non rappresenta una singola scena di una tragedia, ma al limite la sintesi di due o più scene, tale da dare il senso dello svolgimento della vicenda.

Fedra è seduta sulla sinistra, come nel dipinto di V 2, 10, e non partecipa attivamente alla scena, ma ha lo sguardo rivolto verso lo spettatore in un atteggiamento malinconico e "doloroso", come lo definisce HELBIG; nella postura sembrerebbe ricordare la Fedra della domus V 2, 10, ma a differenza di quest'ultima ella non alza il velo a nascondere il viso, ma ha il capo appoggiato sulla mano, similmente alla Medea della casa di Giasone anch'essa rappresentata seduta, con il capo reclinato appoggiato sulla mano e lo sguardo rivolto ai suoi figli che giocano. Questo atteggiamento è usato nell'arte antica per rappresentare momenti di riflessione, meditazione, ma anche sentimenti di tristezza e rassegnazione, pianto: un'iconografia che, dal punto di vista formale, fu inizialmente ricondotta dal NEUTSCH³⁸⁵ ad opere della seconda metà del IV sec. a. C. Attraverso l'analisi di questo gesto e della sua ricorrenza nell'arte greca il SETTIS³⁸⁶ lo fa derivare, invece, da un originale scultoreo introdotto intorno al 460 a.C. in una celebre opera, in cui si riconosce Penelope che medita sulla sua sorte e sulla sua condizione di donna sola, ed utilizzato poi in seguito per indicare atteggiamenti di meditazione, incertezza, dubbio, addirittura tristezza e pianto, a seconda dei contesti.

Fedra non è rappresentata dunque in atteggiamento di vergogna, ma piuttosto di meditazione sulla sua sorte: un atteggiamento che dunque, da un lato la isola ancora di più dal contesto della narrazione figurata e

³⁸⁵ NEUTSCH 1938, p. 182, nota 3.

³⁸⁶ cfr SETTIS 1975, p. 12.

dall'azione che si sta svolgendo, ma dall'altro contribuisce ad "alleggerire" il tono della composizione.

Un altro elemento che certamente sottolinea la particolarità del dipinto e che non mi pare che finora sia stato notato, è il personaggio della nutrice. Ella infatti regge fra le mani un oggetto insolito, che rappresenta un *unicum* iconografico, ovvero un ventaglio, laddove solitamente essa regge le tavolette con la dichiarazione d'amore di Fedra ad Ippolito.

Apparentemente il ventaglio è un oggetto che non ha un ruolo nell'azione, non ha, potremmo dire, una funzione scenica: viene dunque da chiedersi perché il pittore abbia inserito questo elemento nel dipinto. Una risposta convincente può essere ricercata nei tragici, soprattutto se pensiamo non all'identificazione di un particolare o dettaglio di una scena, ma valutiamo globalmente la vicenda nel suo svolgimento ed il ruolo che riveste la nutrice. Il ruolo che riveste la nutrice nel dramma di Euripide, che forse sarà stato anche in Sofocle e sicuramente sarà anche in Seneca³⁸⁷, è quello di cercare di invitare il giovane e casto Ippolito a cedere all'amore ed a guardare con simpatia le donne, cosa che Ippolito rifiuta con forza, lanciandosi in un accorato monologo contro l'intero genere femminile³⁸⁸.

Non credo che sia un caso, dunque, che l'oggetto che la nutrice tiene fra le mani sia proprio un ventaglio: un oggetto che nel mondo antico era chiaramente associato alla sfera femminile, sia come accessorio di bellezza, sia in relazione alla sfera matrimoniale, e compare frequentemente in pittura in quanto simbolo di bellezza ed attributo di Venere³⁸⁹. Il pittore che ha eseguito il dipinto ha dunque sostituito il motivo delle tavolette, un elemento funzionale allo svolgimento della vicenda che aveva una sua

³⁸⁷ Seneca, *Phaedra*, vv 435 - 482.

³⁸⁸ Eur. *Ipp.* vv 616 - 668.

³⁸⁹ Per il ventaglio come simbolo di bellezza e seduzione femminile e come attributo di Venere nel mondo romano cfr FRIEDRICH 1978, *passim*. Cfr ad es. I 3, 25, *oecus* (h), PPM, vol. I, Roma 1990, p. 101, fig. 16 (M. DE Vos); Casa del Sacerdos Amandus I 7, 7, cubicolo (c), in PPM vol. I, Roma 1990, p. 608, fig. 31.

precisa funzione nell'economia della narrazione figurata, con un elemento simbolico, che rimanda alla sostanza del dramma, ovvero il rifiuto da parte del giovane e casto Ippolito dell'amore, delle donne e del culto di Afrodite. Il ventaglio compare all'interno di figurazioni mitologiche non solo come attributo di Venere, ma anche in altre raffigurazioni in cui si vuole sottolineare il valore erotico della vicenda. Un esempio può essere il dipinto rappresentante Ercole ed Onfale³⁹⁰, datato al tardo III Stile, proveniente dall'ambiente (6), probabilmente un triclinio, dello Scavo del Principe di Montenegro (VII 16, Ins. Occ. 10 - 11)³⁹¹. Il dipinto mostra in primo piano sul registro inferiore Ercole ebbro, con la testa rovesciata ed il braccio destro sollevato; alle sue spalle degli amorini poggiano la faretra su un'ara, mentre altri trascinano la clava; sul fondo sono tre figure femminili, di cui quella centrale interpretabile come Onfale³⁹², che siede con un ventaglio fra le mani ad osservare la scena³⁹³. Anche in questo caso compare il ventaglio, stavolta all'interno di una rappresentazione

³⁹⁰ H 1137; Napoli, Museo Archeologico, inv. 9000. Al dipinto era associata una raffigurazione di Perseo e Andromeda (H 1187, Napoli, Museo Archeologico, inv. 8997) secondo la redazione "attestata e con tutta probabilità creata durante l'età augustea" (BRAGANTINI 2001 p. 842; SCHMALTZ 1989; BRAGANTINI 1995); CORALINI (2001, p. 206) vede un collegamento sul piano semantico fra i due dipinti nel rapporto dell'eroe con l'elemento femminile ed entrambi rappresentati alla fine dell'impresa, Perseo dopo la sconfitta del mostro marino e Ercole al termine dei *labores*; del resto la rappresentazione della vicenda eroica colta al suo compimento è tipica delle iconografie più diffuse di età augustea e della prima età giulio - claudia.

³⁹¹ Cfr. BRAGANTINI 1997. La decorazione della parete, come la conosciamo dalla tempera di G. ABBATE, prevedeva uno zoccolo nero ed una zona mediana rossa rocca di elementi decorativi resi miniaturisticamente, tipici della fase finale del III Stile, 35.45 d.C. Secondo PAPPALARDO 1995 si tratterebbe dello stesso pittore che ha dipinto Teseo e il Minotauro sulla parete E dell'*oecus* (A) della Villa Imperiale a Pompei, datato in alla fase I b del III Stile, 10 - 1 a. C.

³⁹² Sebbene A. CORALINI (2001, p. 206 - 7) la interpreti come Afrodite, senza peraltro spiegare il motivo di tale interpretazione.

³⁹³ Di questo dipinto esiste una replica di IV Stile molto simile proveniente dalla casa di Sirico VII 1, 25 - 47, in cui l'unica variante consiste nell'introduzione del tiaso dionisiaco, che rende ancora più esplicito il riferimento al mondo del banchetto ed allo stato di ebbrezza di Ercole, secondo il gusto tipico dell'età flavia cfr PPM VI, p. 255 ss; cfr anche CORALINI 2001, p. 197 - 8.

mitologica in cui inequivocabile è il riferimento alla seduzione di Onfale ed al valore erotico della vicenda.

Tornando al dipinto rappresentante Fedra ed Ippolito, non si tratta dunque di un fraintendimento iconografico imputabile all'imperizia del pittore, che anzi sappiamo fosse di una "diligenza non comune"³⁹⁴, quanto di una scelta precisa e consapevole, che tende ad enfatizzare il tono ed il valore erotico e sentimentale della vicenda, piuttosto che aspetti più drammatici, come ad esempio la malattia di Fedra. Quest'attenzione alla costruzione del dipinto e l'introduzione di un elemento come il ventaglio, che non è, come nel dipinto con Onfale, un semplice attributo, un'aggiunta che contribuisce alla caratterizzazione del personaggio, ma costituisce una sostituzione di elemento utile alla narrazione con uno strettamente simbolico, è di certo indice di un livello di committenza piuttosto alto, come del resto si evince anche dal resto della decorazione dell'ambiente (x) e dell'altro ambiente contemporaneo, l'exedra (t').

Il dipinto dalla casa di M. Epidio Sabino si rivela dunque interessante per come la tradizione iconografica viene plasmata in maniera singolare ed innovativa con l'introduzione di un elemento simbolico che allude al senso del dramma, indicando, attraverso questa "sostituzione" iconografica, un'interpretazione del mito originale sia nella struttura che nella composizione.

³⁹⁴B. SCHÖNE, BdI, 1867, cit., p. 85.

Una pittura fuori contesto da Pompei

Il mito di Fedra ed Ippolito compare durante la prima età giulio claudia anche in una pittura proveniente da Pompei, ma da contesto non precisato³⁹⁵.

Il quadretto **(FA 6)**, datato al III Stile maturo, è delimitato da una sottile cornice bianca ed originariamente collocato su una parete a fondo rosso; i personaggi che compongono la scena sono disposti in un interno caratterizzato da un colonnato, a cui è sospeso un velamen, chiuso sulla destra da un muro. Sulla sinistra compare Fedra riccamente abbigliata ed ingioiellata e col capo velato, seduta su un trono dai braccioli lavorati a forma di sfingi, con la mano al mento in atteggiamento meditativo e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore; a destra di Fedra è la nutrice che si volge a parlare ad Ippolito, il quale però le volge le spalle ed alza una mano in gesto di rifiuto: il giovane è rappresentato al centro della composizione, nudo, con la sola clamide che gli copre la spalla sinistra ed una lancia nella stessa mano; a destra di Ippolito è rappresentato un servo anziano che tiene per le redini un cavallo; un cane chiude la scena sulla destra.

Tutta la composizione presenta un'impostazione di impianto classicheggiante, con le figure paratatticamente allineate e caratterizzate da gesti misurati ed espressioni pacate. Vediamo dunque come si presentano i diversi elementi della narrazione.

Come nella pittura dalla domus V 2, 10, a cui si avvicina molto per le modalità della composizione, il dipinto è costruito affiancando i personaggi principali del mito, rappresentandoli nel momento che più chiaramente li caratterizza e conferisce loro personalità e funzione all'interno della vicenda. Fedra compare, caratterizzata come despoina, riccamente

³⁹⁵ Pompei, inv. 20620. Cfr Riscoprire Pompei, p. 292, n° 295; *Picta fragmenta*, n° 68.

abbigliata come regina³⁹⁶, separata dal resto della narrazione, tanto che il suo sguardo è rivolto verso lo spettatore e non verso la scena che si sta svolgendo alla sua sinistra, colta in un composto atteggiamento meditativo che, come già osservato per la pittura dalla casa di M. Epidio Sabino, contribuisce ad isolarla dall'azione. La nutrice, invece, è rivolta verso Ippolito: sebbene l'affresco sia lacunoso, sembra che non abbia le tavolette fra le mani, caso finora unico; a destra di Ippolito compare inoltre una figura molto particolare, ovvero un servo che tiene per le redini il cavallo di Ippolito: la figura del servo compare anche nell'esemplare dalla domus V 2, 10 e da un quadretto di età vespasiana da Ercolano³⁹⁷, ma in entrambi i casi si tratta di un servo giovane. In questo caso invece il servo è caratterizzato come anziano rimandando ad un personaggio che compare anche nella tragedia euripidea³⁹⁸ e che consiglia al giovane cacciatore di non disprezzare il culto di Afrodite. A chiudere la scena sulla destra compaiono inoltre un cane ed un cavallo, entrambi simboli della caccia, il secondo rimandante anche alla tragica fine di Ippolito. Un altro elemento interessante è che la scena si svolge tra l'interno e l'esterno del palazzo, poiché l'interno, caratterizzato come si è detto dal parapetasma steso fra le colonne, è poi interrotto da un muro che segna evidentemente un'interruzione.

Si tratta di una redazione che prende, dunque, diversi spunti dalla versione euripidea del mito, in particolare la persuasione della nutrice

³⁹⁶ GHIRON - BISTAGNE 1981, p. 266. Secondo P. GHIRON - BISTAGNE i pittori pompeiani preferivano la Fedra regale a quella ammalata d'amore; in realtà, se è vero che Fedra <<liebeskrank>> non compare mai nella pittura romana, è anche vero che Fedra non può essere definita in queste pitture, come fa l'autrice, una *despoina* orgogliosa, fiera come Afrodite, imperturbabile e presente a se stessa, giudizio che evidentemente le proviene dall'osservazione di una pittura, l'unica da lei citata per avvalorare la sua tesi, che analizzeremo più avanti nel corso del lavoro, proveniente dalla Domus Aurea in cui effettivamente si ravvisa questo atteggiamento fiero e superiore, che però non mi sembra compaia nelle rappresentazioni finora esaminate.

³⁹⁷ Napoli, Museo Archeologico, inv. 9041; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°45.

³⁹⁸ Eur. *Hypp.* 98 - 120

senza l'attributo delle tavolette e la presenza del servo anziano. Essa si caratterizza, dunque, per la concentrazione di fattori che contribuiscono allo svolgimento della vicenda disposti secondo un allineamento paratattico, tipico della narrazione figurata della prima età giulio claudia.

Concludendo, l'analisi dei dipinti rappresentanti il mito di Fedra durante la prima età giulio claudia e dei contesti e delle associazioni in cui esso compare ha messo in luce la varietà della qualità dei contesti e delle committenze e le differenze iconografiche fra i diversi esemplari. In generale si può notare come le diverse redazioni, seppur di iconografia e di qualità di esecuzione molto diversa fra loro, adottino un trattamento del mito che punta sull'aspetto più sentimentale del mito, piuttosto che con quelli più drammatici, sia nella composizione che nelle associazioni tematiche.

Emerge, inoltre, dall'esempio del mito di Fedra ed Ippolito e dallo studio dei contesti in cui compare, la duttilità e la versatilità di un repertorio figurativo in continua evoluzione, in grado di adattarsi alle più diverse esigenze della committenza, sia economiche che comunicative, senza perdere la sua originalità: una caratteristica abbastanza limitata al periodo della prima età giulio claudia e che difficilmente si ritrova nella pittura dell'età neroniana e flavia, dove invece si riscontra una progressiva banalizzazione del mito ed una certa standardizzazione ed impoverimento delle rappresentazioni.

II. Le testimonianze a partire dalla media e tarda età giulio claudia fino al III d. C.

Nell'ambito delle rappresentazioni del mito di Fedra ed Ippolito nell'arte romana, ed in particolare nelle rappresentazioni pittoriche provenienti da contesti domestici, esistono una serie di pitture che sia per motivi di ordine cronologico sia per una certa analogia nell'iconografia sono state generalmente considerate, ed in questo senso analizzate in particolare dal CROISILLE³⁹⁹ come un insieme abbastanza omogeneo derivante in qualche modo dalla contemporanea tragedia di Seneca. Mi accingo quindi ad analizzare queste pitture prima nei loro contesti originari, al fine di comprendere se vi sia stata o meno un'influenza da parte di questi ultimi nella scelta del tema e nella costruzione dell'iconografia secondo la quale viene rappresentato, e poi all'interno della tradizione iconografica nella quale si inseriscono, in modo da capire se vi sia stata in effetti un'influenza della tragedia senecana e quale ne sia stata la portata.

Il gruppo di pitture include gli esemplari provenienti dalla casa dei Dioscuri di Pompei, da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9041), le due pitture della Domus Aurea, che abbiamo già visto, e la pittura proveniente dalla casa di M. Epidio Sabino, IX 1, 22, già analizzata in precedenza e comunque cronologicamente non pertinente. A questo gruppo di pitture identificate dal CROISILLE aggiungerei la pittura proveniente dalla Villa di Arianna a Stabiae, non considerata dallo studioso.

In primo luogo sono stati analizzati i contesti di IV Stile in cui compaiono le immagini del mito di Fedra ed Ippolito, principalmente con due obiettivi: valutare l'impatto della tragedia di Seneca sull'iconografia del mito e

³⁹⁹ CROISILLE 1982, pp. 82 ss.

considerare l'iconografia e le sue varianti all'interno del contesto di creazione.

Ne emerge un quadro molto interessante, in cui la portata dell'influenza del teatro appare minima rispetto a quella della tradizione iconografica precedente.

Nei casi della Domus Aurea, della Casa dei Dioscuri, della Villa di Arianna abbiamo evidenziato come, caso per caso, gli artisti si siano mossi sempre nel solco di una certa tradizione iconografica e le eventuali varianti non fossero da mettere in relazione con la tragedia di Seneca e le sue innovazioni, ma con necessità di ordine strettamente artistico. Nel caso della Domus Aurea, ad esempio, la partenza per la caccia di Ippolito, ricondotta dal CROISILLE allo stesso tema introdotto in Seneca, appare in realtà come la stessa iconografia del giovane adottata nelle pitture di III Stile (nudo con clamide, con accanto il cane ed il cavallo, attributi relativi al mondo della caccia, e talvolta il servo che guida il cavallo) sia stata in realtà qui "dilatata" ed ogni elemento che compone la scena sia stato approfondito ed arricchito di particolari. Così nel caso della pittura della casa dei Dioscuri abbiamo evidenziato come il contesto di altissimo livello non solo della dimora in generale - che si distingue per la ricercatezza dei miti prescelti e per le redazioni classicheggianti di questi ultimi generalmente adottate, che rimandano a tipi ed iconografie molto in voga in età augustea - e dell'ambiente del viridarium in particolare – con la presenza dei quadretti teatrali, considerati segno di cultura ed erudizione – abbiamo influenzato non poco la scelta di una redazione del mito in cui viene messa in grande risalto la figura eroica di Ippolito, addirittura riprendendo come modello l'immagine del padre, Teseo, come appare nella quasi contemporanea Basilica di Ercolano.

Interessantissimo il caso della *domus* VIII 4, 34, in cui compare un'insolita iconografia di Fedra ed Ippolito, con la regina stante che si

avvicina al giovane, seduto, con la nutrice alle sue spalle. L'insolita impostazione della scena, che sembra suggerire un approccio diretto di Fedra e quindi, quasi fosse una naturale conseguenza, un'influenza senecana, in realtà si spiega soprattutto con la posizione speculare, nello stesso ambiente di un dipinto con Selene ed Endimione, tema che segue un analogo schema iconografico. Il caso della domus VIII 4, 34 si rivela dunque cruciale, non solo perché dimostra come spesso sia il contesto decorativo a plasmare la costruzione di un'immagine, ma anche, attraverso l'accostamento di due miti tanto diversi, come la vicenda di Fedra ed Ippolito sia stata in qualche modo privata dei suoi contenuti più tragici e del suo drammatico epilogo e sia stata accostata ed assimilata, proponendola con un trattamento formale analogo, con una vicenda amorosa: un'ulteriore conferma del processo di addomesticamento finora delineato nell'ambito della ricerca.

Un altro caso di estremo interesse è dato dalla villa di Munatia Procula di Tor Marancia, datata fra la fine del II e l'inizio del III secolo, una serie di vignette su fondo rosso che rappresentano cinque eroine del mito protagoniste di amori mostruosi, innaturali o comunque portatori di sventure e morte: Pasifae, Scylla, Myrra, Canace e Fedra. Fedra, in particolare è rappresentata con la corda fra le mani mentre matura la decisione di togliersi la vita: un'iconografia che mette a nudo un momento generalmente trascurato dalla tradizione iconografica, ma molto drammatico, carico di pathos e tensione emotiva, che focalizza la narrazione su uno dei momenti più tragici dell'intera vicenda. Un modo di raccontare la storia peraltro molto vicino a quello utilizzato per le altre protagoniste della decorazione di questo ambiente. Una galleria di donne a cui in passato, in particolar modo da B. BERGMANN, è stato conferito un significato moraleggiante, analogamente a quanto lei riscontra in contesti di età augustea. In realtà la presenza di ben due sculture rappresentanti

Venere, una delle quali con amorini e collocata proprio nell'ambiente in cui figuravano le pitture, risulta funzionale ad una celebrazione della passione amorosa *tout court*, senza implicazioni di carattere morale.

La Domus Aurea

Dalla Domus Aurea provengono due interessanti redazioni del mito di Fedra ed Ippolito.

L'unica di cui si abbia precisa indicazione di provenienza dalle fonti si trovava nella decorazione della cd Volta Dorata⁴⁰⁰ **(FA 7)**.

La sala della Volta Dorata (sala 80) si trova nell'asse centrale del lato N del complesso a corte pentagonale dell'ala esquilina⁴⁰¹ e si distingue non solo per le dimensioni maggiori, ma anche per lo schema decorativo ingrandito rispetto a quello degli ambienti adiacenti. Le pareti erano decorate, infatti, con incrostazioni marmoree, ormai perdute, sia nello zoccolo che nella zona mediana ed arrivavano fino all'attaccatura della volta, decorata con stucchi ed affreschi: un sistema decorativo che, raffrontato con quello di altri ambienti e commisurato alla centralità dell'ambiente è segno dell'importanza conferita alla sala e del suo ruolo di ambiente di rappresentanza⁴⁰².

Attualmente la decorazione della volta è quasi completamente evanida e si presenta lacunosa nella parte centrale, che presenta due grossi fori che

⁴⁰⁰ Il nome "Volta Dorata" è riferito alla notizia secondo cui alcuni stucchi presentavano dorature, attualmente scomparse insieme a gran parte della decorazione. DE ROMANIS 1822 p. 15 - 6 riferisce che la doratura già non esisteva più nel 1813, quando li aveva visti e studiati, e rimanda alla pubblicazione di MIRRI - CARLETTI 1776 come unica testimonianza.

⁴⁰¹ BALL 2003, p. 44 - 94, in part. 93 - 4 (per gli aspetti edilizi della sala 80) e p. 21 (per gli aspetti decorativi).

⁴⁰² Pur non esistendo una divisione ferrea per quanto concerne la divisione degli spazi nell'intero edificio si possono definire delle linee generali. Le decorazioni più prestigiose si concentrano nei nuclei delle diverse parti, mentre quelle più economiche, costituite solo da decorazioni pittoriche, nel lato posteriore, contro il pendio del colle, caratterizzando dunque i primi come ambienti di ricevimento ed i secondi come ambienti di servizio e corridoi di collegamento fra le varie parti dell'edificio. Contestualmente si riscontrano anche delle differenze nelle decorazioni marmoree fra i diversi ambienti di rappresentanza: negli ambienti di raccordo era limitato allo zoccolo, mentre le sale più grandi hanno incrostazioni marmoree più alte in proporzione alla grandezza ed al prestigio della sala.; cfr PETERS - MEYBOOM 1993.

mettono a nudo l'opera cementizia; resta soltanto la ripartizione decorativa della volta composta da cornici in stucco che delimitano campi geometrici quadrati, rettangolari e circolari che racchiudevano quadri figurati, ora ridotti a poco più che pallide tracce di colore. Essendo ormai in gran parte perduta, la decorazione della Volta Dorata è ricostruibile essenzialmente attraverso la documentazione grafica di studiosi e visitatori a partire dal XVI secolo, che, confrontati fra loro, possono dare un'idea delle immagini che decoravano la volta.

La documentazione grafica a nostra disposizione per ricostruire l'impianto decorativo della volta comprende un acquerello di Francesco d'Olanda⁴⁰³ del 1538 incluso nel *Codex Escorialensis*, conservato nella biblioteca dell'Escorial a Madrid, e ripetuto anche nel codice Batteley, alcuni schizzi anonimi quattro - cinquecenteschi conservati negli Uffizi⁴⁰⁴, uno schizzo del 1774 conservato a Windsor⁴⁰⁵ che ci informa dello stato del soffitto nel diciottesimo secolo ed infine le tavole del MIRRI⁴⁰⁶ il quale, a testimonianza del progressivo degrado delle pitture, poté vedere e riprodurre solo uno dei rilievi in stucco e sei riquadri dipinti. Dal confronto fra i vari disegni ed i resti in situ è possibile dedurre che la decorazione prevedeva un elemento circolare centrale iscritto in un quadrato; ai quattro angoli della volta erano altri medaglioni iscritti in quadrati, al loro volta circondati da quadretti; tangenti all'elemento circolare centrale erano quattro elementi semicirculari; tutta la volta era bordata da un susseguirsi di campi geometrici rettangolari piuttosto allungati con scene figurate.

Piuttosto controversa è la lettura delle immagini presenti all'interno dei diversi campi. Il medaglione centrale, ad esempio, come si diceva ormai completamente perduto, mostrava secondo l'acquerello di Francesco

⁴⁰³ BIANCHI BANDINELLI 1960 p. 566 (tavola a colori); DACOS 1963, fig. 11 - 12; MEYBOOM 1984, p. 31 - 39, in part. p. 38 - 39.

⁴⁰⁴ Uffizi 1682 (Soffitti I n° XVI); WEEGE 1913, fig. 12 - 13.

⁴⁰⁵ A 22 (175), fol. 9 (9568), WEEGE 1913, fig. 14.

⁴⁰⁶ MIRRI - CARLETTI 1776, tav. LXXV; vd. Anche WEEGE 1913, p. 168 e fig. 15.

d'Olanda una insolita versione del ratto di Ganimede, con Zeus ed il fanciullo su di una nuvola ed Eros che lancia dardi contro Hermes ed Atena; secondo la descrizione del BELLORI (Sepolcro de Nasonii, 1680, p 6) riportata dal WEEGE (cit., p 176) "nel mezzo di una sfera celeste sono dipinte le nozze di Giove, quale sopra una nubbe abbraccia Giunone, con amore che scocca verso di lui uno strale. Evvi incontro Pallade e Mercurio col vaso dell'ambrosia". La pittura doveva essere già distrutta nel 1774 quando il MIRRI la sostituì con un'immagine completamente diversa rappresentante due danzatrici. Gli altri campi circolari sono occupati da immagini di ninfe o efebi a cavallo di animali – ariete, toro o cavallo - lanciati al galoppo; i quadretti rappresentavano invece satiri intenti a suonare il flauto o la siringa e ninfe, oppure divinità – Afrodite, Apollo, Minerva.

I campi rettangolari erano invece occupati da più complesse scene mitologiche di cui quattro note, pur non essendo chiara la posizione: sullo stesso asse dovevano essere contrapposti un tiaso marino ed una scena sacrificale racchiusa dietro un *velamen*, mentre sull'altro asse erano rappresentati la scoperta da parte di Efesto degli amori di Ares e Afrodite e la partenza di Ippolito per la caccia⁴⁰⁷.

Vediamo dunque il dipinto con il mito di **Fedra ed Ippolito**. Fedra è rappresentata seduta sulla sinistra, riccamente abbigliata e con un diadema sul capo, elementi che la caratterizzano come regina; accanto a Fedra sono tre ancelle, una seduta ai suoi piedi, una alle sue spalle che leva un braccio ed un'altra che alla sua sinistra indica Ippolito, che si trova al centro della scena; davanti alla regina è un amorino, ritratto di spalle mentre guarda Fedra ed indica il giovane. Il gruppo centrale è composto dalla nutrice che si avvicina ad Ippolito, vestito solo della clamide e con una lancia nella mano sinistra; a concludere la figurazione sulla destra sono i servi di Ippolito in partenza per la caccia: uno regge per il guinzaglio due cani, un

⁴⁰⁷ WEEGE 1913, p. 177 e fig. 23 p. 176.

altro guida un cavallo ed un terzo segue il gruppo stando alle spalle dell'animale, in secondo piano. Secondo il CROISILLE⁴⁰⁸ esiste una precisa correlazione fra questo dipinto e la tragedia di Seneca scritta fra intorno al 54 d.C., quindi pochi anni prima della decorazione della Domus Aurea, iniziata dopo il 64 d.C.

Secondo lo studioso il gruppo centrale con la nutrice che parla ad Ippolito corrisponderebbe al passo della tragedia in cui l'anziana donna cerca di convincere il giovane a cedere alle gioie dell'amore (vv. 431 ss.), mentre la Fedra seduta sulla sinistra richiama la malattia d'amore della regina descritta ai vv 387 ss, in cui vengono menzionate anche le sue ancelle; sulla destra, la presenza dei compagni di Ippolito alluderebbe alla partenza per la caccia come descritta all'inizio della tragedia (vv. 1 - 80), una partenza per la caccia non presente nella tragedia di Euripide, in cui Ippolito era rappresentato al ritorno dalla battuta. L'interpretazione proposta dal CROISILLE e le corrispondenze individuate risultano però difficilmente accettabili se si valuta il dipinto in esame non in riferimento alla tragedia senecana nello specifico, ma in relazione alla tradizione iconografica in cui esso si inserisce.

Analizzando i diversi elementi della scena notiamo infatti come essi non rappresentino una novità nell'ambito delle rappresentazioni del mito.

In primo luogo non pare possibile definire la figura di Fedra come *Liebeskrank*, al contrario essa appare come *despoina*, come regina, nella stessa iconografia utilizzata nelle pitture romane analizzate in precedenza⁴⁰⁹ (Pompei, *domus* V 2, 10; *domus* VI 5, 2; Casa di Marco Epidio Sabino), se non addirittura in atteggiamento più fiero ed orgoglioso; allo stesso modo, anche il gruppo dei servi che si prepara per la partenza per la caccia non costituisce altro che una riproposizione della scena già presente

⁴⁰⁸ CROISILLE 1982, pp. 87 - 89.

⁴⁰⁹ GHIRON - BISTAGNE 1981, p. 266.

nelle pitture da Pompei (*domus* V 2, 10 e Pompei inv. 20620), in cui compare ugualmente un servo che tiene le redini del cavallo. La novità introdotta dal pittore della Domus Aurea consiste invece nel rappresentare in modo diverso il dialogo fra Ippolito e la nutrice, scegliendo di non focalizzarlo sul plateale gesto di rifiuto del giovane, ma sul tentativo di avvicinamento della donna. Questo dettaglio però non implica una derivazione diretta da Seneca, poiché il momento del dialogo fra i due è presente anche nella versione euripidea, pur svolgendosi dietro le quinte e non è detto che non fosse propria anche di quella sofoclea, perduta. Il dipinto dunque presenta non la versione senecana del mito, che sicuramente nel suo svolgimento fu innovativa nei confronti della tradizione poetica sia per i temi introdotti che per l'interpretazione del mito proposta⁴¹⁰, ma un altro momento del mito, di pochissimo precedente rispetto a quello finora rappresentato, che è comune a tutte le versioni a noi note.

Tutti i fattori che compongono la scena, dunque, non si possono dire elementi originali tratti specificamente dalla tragedia di Seneca, poiché essi fanno già parte sia della tradizione poetica sia del repertorio figurativo e della tradizione iconografica del mito: quello che cambia è il modo in cui l'artista ha rielaborato le singole parti. Ogni elemento compare, infatti, già nel tradizione precedente, ma qui appare come modificato e rielaborato e soprattutto arricchito di nuovi dettagli che insieme formano un racconto che si potrebbe definire corale. Il gruppo costituito da Fedra e dalle sue tre ancelle si presenta perfettamente bilanciato con il gruppo dei tre compagni di caccia di Ippolito, riservando lo spazio centrale al gruppo di Fedra e la nutrice, vero fulcro della narrazione, ulteriormente messo in risalto dal gesto dell'amorino, elemento nuovo per questa iconografia, che ancora

⁴¹⁰ Cfr G. G. BIONDI, in Seneca, *Medea, Fedra*, Milano 1989, p. 63 - 69; GHIRON - BISTAGNE 1982, p. 270 ss., in cui l'autrice mette in rilievo gli aspetti più specificamente legati alla società ed alla cultura romana del dramma senecano.

una volta sottolinea l'aspetto erotico e sentimentale della vicenda che qui si vuole privilegiare⁴¹¹.

La sintassi ed il ritmo narrativo che solitamente scandivano le narrazioni figurate precedenti, che prevedevano una serrata successione dei diversi personaggi - ovvero Fedra seduta, a volte l'ancella, come nel caso della pittura della casa di Giasone, la nutrice, Ippolito, talvolta il servo, i cani ed altri attributi riferiti al mondo della caccia - appaiono dunque qui come "dilatati" in un racconto per immagini che approfondisce ogni singolo dettaglio della scena, aggiungendo personaggi che anche se non funzionali alla comprensione del mito ne chiariscono il senso e l'interpretazione.

I dipinti della Volta Dorata vengono generalmente attribuiti a Fabullus, il pittore che secondo le fonti curò la decorazione figurata della Domus Aurea⁴¹².

È Plinio il Vecchio (Nat. Hist. XXXV, 120) la fonte più completa al riguardo: dopo aver citato il pittore Arellius, vissuto in età augustea, prosegue con il menzionare Fabullus: "*fuit et nuper gravis et severus idemque floridus et umidus pictor Fabullus*". Il passo può tradursi così⁴¹³ "anche il pittore Fabullo visse poco fa, solenne e severo ed al tempo stesso brillante e fluido". Delle due coppie di termini utilizzate da Plinio, la prima si riferisce alla personalità del pittore, ai suoi temi prediletti, ai contenuti espressi, allo stile, e lo definiscono anche nelle sue qualità morali e caratteriali: *gravis* indica dunque la sua personalità seria e l'ispirazione, mentre *severus* si riferisce al trattamento dei temi mitici, di cui evidentemente prediligeva un trattamento degno e nobile; la seconda coppia di aggettivi si riferisce invece presumibilmente alle qualità più

⁴¹¹ Eros è presente infatti anche nel medaglione centrale, e nella pittura con Ares e Afrodite, raffigurato accanto ai due amanti, laddove il valore sentimentale ed erotico della vicenda è ancora più evidente.

⁴¹² Cfr BIANCHI BANDINELLI 1960, p. 566 - 567, con relativa bibliografia.

⁴¹³ Plinio il Vecchio, Storia naturale, trad. e note di A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI, Torino 1988, p. 424 - 5, nota 1.

specificamente tecniche, artistiche ed alle scelte cromatiche, orientate sui colori caldi, di tonalità floride, ovvero morbide, ed all'uso di tinte vivide e fresche⁴¹⁴.

Da questa descrizione emerge la figura di un artista con una concezione coloristica della pittura, la cui opera doveva essere caratterizzata da una grande vivacità cromatica, e da una gamma tonale ricca ed orientata su colori caldi e vividi, tanto da poter essere considerato un promotore od un sostenitore della pittura a macchia di età neroniana⁴¹⁵; al tempo stesso la sua ispirazione grave e severa lo avrebbe portato a scegliere redazioni di temi mitologici piuttosto solenni e compassate, con uno stile narrativo piuttosto misurato ed un "appiattimento delle forme e tendenza a disporre i personaggi uno dietro l'altro sullo stesso piano che lascia presagire l'ulteriore evoluzione dell'arte romana"⁴¹⁶.

Compatibile con questo ritratto è la maniera delle pitture più complesse e le decorazioni degli ambienti più prestigiosi della Domus Aurea, fra cui soprattutto quelle della Volta Dorata. Essa si rispecchia sia nella scena con Ares ed Afrodite, una composizione dai toni misurati, sia nella scena di Fedra ed Ippolito, dove come si è visto, il pittore si è orientato non solo verso una composizione estremamente bilanciata, ma verso una scelta del momento dai toni tanto solenni quanto composti.

In conclusione il dipinto dalla Domus Aurea con il mito di Fedra e Ippolito sembra iscriversi perfettamente nella tradizione iconografica

⁴¹⁴ Secondo il FERRI (Plinio il Vecchio, Roma 1946, p. 187), traducendo le parole *floridus* e *umidus* in greco si ottengono *χρυσός* e *κόκκινος*; quest'ultimo è etimologicamente contrapposto al termine *σέβηρος* da cui deriva il latino *severus*, proponendo dunque una compresenza dei colori caldi ed austeri, freddi, tipici dell'arte giulio claudia, e quindi una reazione all'arte del IV Stile; al contrario BIANCHI BANDINELLI (1960, p. 567), ritiene che non solo questa "reazione" sarebbe cronologicamente insostenibile, ma che non si può stabilire una contrapposizione fra le due coppie di aggettivi, poiché i primi due termini sono riferiti al carattere ed alle qualità espressive, mentre i secondi sono riferiti all'uso dei colori ed alla tecnica.

⁴¹⁵ BIANCHI BANDINELLI 1969, pp. 138 - 141.

⁴¹⁶ DACOS 1968, p. 219 (pp. 210 - 226, sullo stile degli affreschi e stucchi della Volta Dorata p. 216 - 219).

precedente, con un ampliamento del numero di personaggi ed una scelta diversa del momento rappresentato che però non costituiscono delle scelte totalmente innovative tali da poter essere riportate interamente alla contemporanea tragedia di Seneca, ma che possono essere ricondotte sia alle scelte figurative e stilistiche di una personalità artistica di un certo rilievo o comunque ad una committenza di altissimo livello quale quella imperiale.

Il secondo dipinto è anch'esso perduto e noto solo da un disegno⁴¹⁷ **(FA 8)**; peraltro è sconosciuto l'ambiente di provenienza. La scena, che si svolge in un interno colonnato con una porta, presenta Fedra seduta, stavolta sulla destra, con una spalla scoperta, alle sue spalle è un'ancella, mentre guarda Ippolito. Il figliastro è sulla sinistra, nudo con la clamide sulle spalle, una lancia nella mano destra, i capelli lunghi ricadenti sulle spalle, e tiene il braccio sinistro sollevato al petto in cenno di rifiuto; alla sua sinistra è la nutrice che cerca di trattenerlo per il braccio. Poco dietro Ippolito, a terra, si scorgono le tavolette, segno che ancora una volta non c'è stato una ripresa fedele da Seneca, ma dal patrimonio figurativo precedente. Si riscontra, come in altre pitture con lo stesso soggetto, un certo addomesticamento del mito ed anche una certa femminilizzazione della rappresentazione – ad esempio nella resa con fattezze piuttosto femminili del personaggio di Ippolito. Si ritrovano anche tutti gli elementi della pittura di età neroniana, come la ricerca del patetico e la gestualità enfatizzata, soprattutto nel personaggio di Fedra, che languisce sul trono con una spalla scoperta. Si tratta dunque di un dipinto che gioca molto sull'aspetto sentimentale della vicenda, rientrando in pieno nella tendenza che si è fin qui delineata.

⁴¹⁷ REINACH 1922, p. 209, n° 3.

La domus VIII 4, 34

La **domus VIII 4, 34**⁴¹⁸ è un'abitazione di dimensioni piuttosto ridotte e di impianto quadrato, probabilmente di proprietà di un imprenditore edile, data la presenza nell'ambiente (2) di materiale da costruzione non pertinente alla casa⁴¹⁹. Sull'atrio (1) con quattro colonne centrali si affacciavano due lunghi ambienti (2) e (8) imbiancati con intonaco grezzo; a quanto pare, gli unici due ambienti decorati con affreschi erano il tablino (4) ed il cubicolo (5), le cui pitture sono andate interamente perdute e sono testimoniate solo dai disegni eseguiti da N. LA VOLPE all'epoca dello scavo. Il tablino presenta una ricercata decorazione in IV Stile con quadri rappresentanti *Ercole e Onfale*, il *Supplizio di Dirce* e una *gara fra divinità della luce*, decorato con vignette con Stagioni, amorini e Nike. Attraverso una piccola gradinata si accede al cubicolo (5), che presenta un mosaico pavimentale bianco e nero con un tappeto di tessere bianche disposte in ordito obliquo con una cornice con treccia a calice. Lo schema decorativo della parete prevedeva uno zoccolo giallo a pannelli con cespugli e una zona mediana con pannelli con un ampio bordo rosso e parte centrale gialla con un bordo di tappeto a pentagoni e semicerchi. Il centro del pannello giallo era occupato da un quadro mitologico.

Sulla parete O, ora perduto e testimoniato solo da un disegno di N. LA VOLPE (ADS 872) e dalla descrizione dello HELBIG (H 956), era il quadro con il mito di *Selene e Endimione*⁴²⁰. Il dipinto con Endimione presenta il giovane seduto semidisteso su una roccia squadrata con un mantello che gli copre solo le gambe; nell'incavo del braccio sinistro regge una lancia, mentre

⁴¹⁸ SAMPAOLO 1998B.

⁴¹⁹ SAMPAOLO 1998B, p. 531.

⁴²⁰ SAMPAOLO 1998B, p. 544-545, fig. 21-22; cfr anche Disegnatori, p. 707, fig. 167.

tiene il braccio destro ripiegato sotto la testa⁴²¹. Alle sue spalle è *Hypnos* che ha in mano un rametto ed una ciotola e asperge il giovane con un liquido sonnifero; dietro *Hypnos* è una roccia dietro la quale spunta una *Skopià* dal manto verde. Da sinistra arriva in volo *Selene*, caratterizzata dalla falce lunare sul capo, con un mantello che la copre dalla vita in giù e si gonfia sulle spalle ed un ventaglio⁴²² nella mano sinistra.

Il tratto N della parete O era occupato dal dipinto con *Fedra* e *Ippolito*. Sulla sinistra siede *Ippolito*, con un mantello rosso che gli copre appena le cosce, seduto su una roccia squadrata; con la mano sinistra regge due spiedi ed il guinzaglio di un cane seduto ai suoi piedi; la testa e lo sguardo sono rivolti alla sua sinistra e la mano destra è atteggiata in un gesto di rifiuto. Nel disegno di N. LA VOLPE si vede un uomo anziano dietro *Ippolito* che gli tiene le mani sulle spalle; il disegnatore precisa però che si tratta di una donna, come del resto sappiamo anche dalla descrizione dello *HELBIG*. Sulla sinistra compare *Fedra*, vestita con un chitone verde giallo ed un mantello giallo che le copre anche la testa, con la mano alla bocca e la testa leggermente chinata in atteggiamento addolorato.

Questa originalissima redazione iconografica della scena è stata oggetto di studio da parte del *CROISILLE*, il quale nell'ambito del suo lavoro sulle influenze del teatro sulle arti figurative in età neroniana - flavia, ha voluto vedere nel dipinto in questione un'influenza diretta della tragedia di

⁴²¹ Questo gesto è stato di recente analizzato da F. GURY in occasione di due convegni di studi (GURY 2006 e GURY 2007). La studiosa segue l'evolversi del gesto che lei chiama della "disponibilità verso l'Altro", dalla sua nascita con l'Amazzone ferita di *Fidia* fino alla sua più recente evoluzione e nei suoi diversi significati. Il suo senso varia profondamente a seconda dei contesti indicando di volta in volta seduzione, ebbrezza, sonno, abbandono erotico, estasi poetica o mistica, nel caso di *Apollo*, ma applicato a personaggi femminili può indicare fermento, morte o essere riferimento all'innuziale.

⁴²² Del ventaglio come elemento che attribuisce un valore erotico alla vicenda si è già parlato a proposito del dipinto dalla casa di M. *Epidio Sabino*; cfr inoltre i dipinti con *Paride* ed *Elena* da *Pompei I* 7, 7, in *PPM* vol. I, p. 609, *Ercole* ed *Onfale*, *Scavo del Principe di Montenegro*, VII 16, *Ins. Occ.* 10 - 11, *Triclinio* (6), in *PPM* vol. VII, p. 840 - 844.

Seneca⁴²³. Secondo lo studioso, infatti, la scena rappresentata corrisponderebbe ad un momento ben preciso del dramma: Ippolito rifiuta con decisione l'invito della nutrice a godere dell'amore (vv. 580 ss) ed al termine della sua discussione con la nutrice⁴²⁴ Fedra esce dal palazzo (vv. 583 - 4) decisa ed impaziente, salvo poi impallidire e perdere i sensi alla vista del giovane, che la soccorre (585 ss). Dunque si può riscontrare una certa corrispondenza fra lo svolgimento della vicenda nel corso del dramma di Seneca, pur senza vedere delle corrispondenze al verso come fa il CROISILLE, e la nostra pittura, in particolar modo nella scelta di combinare la presenza della nutrice, solidamente integrata sia nella versione tragica che nella tradizione iconografica, con quello di Fedra che si avvicina ad Ippolito, che qui vediamo per la prima volta partecipare realmente all'azione, e che effettivamente in Seneca approccia direttamente il figliastro.

Resta, però, il problema di un'iconografia molto originale, sostanzialmente unica, e la cui originalità non andrebbe spiegata solo con l'influenza di un testo teatrale, ma anche con il legame che essa presenta con la tradizione iconografica precedente e con il contesto decorativo e funzionale in cui essa è inserita.

Già ad un'osservazione superficiale del dipinto risulta piuttosto chiaro che qui ci troviamo di fronte ad un vero e proprio ribaltamento dell'iconografia tradizionale: Ippolito, generalmente stante, è seduto, mentre Fedra è in piedi, contrariamente a quanto riscontrato nei quadri osservati finora; la nutrice, che di solito si trova fra la regina ed il figliastro, stavolta è posizionata alle spalle di Ippolito, similmente a come nel dipinto dalla Casa di Giasone si trovava alle spalle di Fedra. Questo mutamento iconografico che gioca sull'inversione delle posizioni dei protagonisti non

⁴²³ CROISILLE 1982, pp. 88 - 93.

⁴²⁴ Seneca, *Phaedra* vv 435 - 579; in particolare la lunga argomentazione di Ippolito contro le donne vv 483 - 564.

sembra affatto casuale, ma anzi mi sembra che possa spiegarsi con il contesto decorativo in cui essa è inserita, elemento che non mi sembra finora sia stato preso in considerazione.

Osservando il dipinto che nel cubicolo (5) occupava la parete E, ovvero Selene e Endimione, ci si rende conto, infatti, che esso è costruito in maniera assolutamente speculare rispetto a quello con Fedra e Ippolito.

L'iconografia di Endimione nel mondo romano non corrisponde ad uno schema molto rigido⁴²⁵, sebbene le varianti non siano particolarmente numerose: il giovane può essere rappresentato seduto o semidisteso, sveglio o dormiente, come pastore o come cacciatore, generalmente con due lance ed un cane ai suoi piedi, che talvolta abbaia contro Selene che scende volando, più raramente a bordo di un carro. Durante la prima età giulio claudia, sulle pareti di III Stile, il mito è inserito in un paesaggio idillico sacrale ed il dipinto è popolato anche di altre piccole figure. Diverso è il caso delle pitture di IV Stile in cui, accanto all'immagine di Endimione seduto e sveglio, si diffonde quella del giovane dormiente, semidisteso con il braccio ripiegato dietro la testa, la clamide spesso slacciata che non copre le spalle, ma solo le gambe.

Si tratta di un'iconografia che rispecchia in maniera molto chiara un modo di raccontare il mito che pare assolutamente predominante negli anni a cavallo della metà del I sec. d. C., che nel quadro di una generale ricerca di disimpegno del clima della decorazione domestica, conseguenza diretta di uno scollamento fra il cittadino e la dimensione politica, sposta l'attenzione narrativa sul momento erotico e sentimentale della vicenda, in cui protagonista è la nudità e la bellezza dei personaggi rappresentati, con gli aspetti più romantici e favolistici del mito messi in luce rispetto a quelli spiccatamente eroici⁴²⁶. Una pittura che tende ad esaltare "la

⁴²⁵ Cfr SICHTERMANN 1960; GABELMANN 1986, in part. 737 - 8.

⁴²⁶ BRAGANTINI 1995; ZANKER 2002.

fantasticheria, l'evasione fantastica, contemplazione di una realtà attuata in una dimensione soltanto psichica e che, in quanto fuga dal reale, ha una dimensione immediatamente decorativa"⁴²⁷. Secondo il nuovo gusto che si va affermando nella media e tarda età giulioclaudia l'ambigua e sensuale nudità di Ermafrodito, la posa molle di Narciso che si specchia languidamente nel lago, il corpo tenero e fanciullesco del giovane Ganimede rapito dall'aquila, il levigato candore di Venere riscuotono grande successo grazie proprio alla loro capacità di evocare atmosfere disimpegnate ed eleganti, di raffinata e preziosa vanità. Allo stesso modo una rappresentazione come quella del mito di Endimione viene riformulata alla luce di queste esigenze espressive, con l'accentuazione delle forme delicate e femminee del giovane e della tensione erotica della scena. Lo spirito di queste rappresentazioni viene chiarito anche da una serie di associazioni con altri dipinti che presentano tematiche e trattamento simile. Nell'ambiente (f) della casa dell'Ara Massima⁴²⁸ (VI 16, 15) Endimione⁴²⁹ seminudo e dormiente viene affiancato da una insolita rappresentazione di Dioniso che trova Arianna dormiente a Nasso; nella casa di Ganimede l'immagine di Endimione⁴³⁰ è in associazione con il dipinto di Ganimede che ha dato il nome alla casa, anche egli dormiente in una iconografia alquanto insolita⁴³¹; ancora, compare nella casa del Centenario IX, 8, 3⁴³² in associazione con Venere pescatrice, un altro dei temi "leggeri" molto diffusi sulle pareti di IV Stile, e di cui è noto e riconosciuto il valore erotico⁴³³.

⁴²⁷ BALDASSARRE 1981, p. 345.

⁴²⁸ STEMMER 1994.

⁴²⁹ GABELMANN 1986, n° 22.

⁴³⁰ H952; I. BRAGANTINI in PPM VII, Roma 1997, p. 625.

⁴³¹ Ibid. p. 624; cfr I. COLPO, *Giovani dormienti fra letteratura ed immagini*, poster del convegno Iconografia 2005, Venezia 2005, in corso di stampa.

⁴³² V. SAMPAOLO, in PPM, Roma 1999, vol IX, p. 903 ss, in particolare pp. 1059 - 61.

⁴³³ SOMMER 1995.

Tornando ai due dipinti della domus VIII 4, 34, diversi sono i punti di contatto fra le due immagini che decoravano il cubicolo, ravvisabili sia nella struttura generale e nella posizione dei diversi personaggi sia, in particolare, nelle figure di Ippolito ed Endimione entrambi caratterizzati come cacciatori dalle calzature, le lance e la presenza del cane, e semidistesi su una roccia. Ma se per Endimione si tratta di una iconografia piuttosto consueta, per Ippolito, invece, si presenta sostanzialmente come un *unicum* che evidentemente vuole da un lato sottolineare certe caratteristiche del personaggio sia avvicinarlo a colui che gli fa da *pendant*. Ippolito quindi appare nell'iconografia e nella posa tradizionale del cacciatore, e quindi in un certo senso fedele alla tradizione precedente che vede in lui una sorta di cacciatore per antonomasia, ma nel momento in cui viene visivamente avvicinato ad un personaggio come Endimione, soggetto di una vicenda tanto diversa dalla sua, con forti connotati di carattere erotico e sentimentale, il senso della sua vicenda appare interpretato in maniera sostanzialmente diversa, poiché è proprio la scelta iconografica di rappresentare Ippolito come Endimione che vira il significato della vicenda in senso erotico e sentimentale, tralasciando il contenuto tragico dell'episodio mitico. In questo senso va anche il particolare della clamide di Ippolito, che contrariamente al solito risulta non allacciata al collo e morbidamente posata sulle gambe del giovane, similmente a come appare in Endimione. Si tratta, però, di un particolare che è presente solo nel disegno del La Volpe e non è riportato da nessun'altra fonte, per cui lo considererei solo come un ulteriore elemento di avvicinamento delle due iconografie che contribuisce a sostanziare ulteriormente questo accostamento così esplicito fra i due personaggi.

Si instaura quindi un legame visivo fortissimo fra i due dipinti all'interno del cubicolo, poiché essi erano costruiti in modo speculare, tanto che i personaggi seduti comparivano sulla destra, per cui, affrontati, risultano

disposti con uno schema inverso, creando una disposizione chiastica fra i personaggi stanti, ovvero Fedra e Selene e quelli seduti, Ippolito ed Endimione.

Il dipinto dalla domus VIII 4, 34 rappresenta, dunque, nel quadro dell'iconografia del mito di Fedra ed Ippolito un'ulteriore conferma del processo di addomesticamento che il mito subisce nella casa romana, in cui vengono eliminati gli elementi che più direttamente rimandano alla tragica conclusione della vicenda e sottolineati i fattori più sentimentali; non ultimo risalta ancora una volta una certa volontà nella committenza di creare dei rimandi visivi fra i vari fattori che compongono la decorazione dei diversi ambienti.

La Villa di Arianna a Stabiae

Già si è parlato della villa e della sua struttura nel capitolo dedicato all'iconografia di Medea. Vediamo ora come si presenta l'ambiente in cui si trova il dipinto con Ippolito (**FA 10**).

Il triclinio (3) è un ampio ambiente fiancheggiato da piccoli oeci, cubicoli ed esedre, tutti prospicienti il golfo e collegati da una galleria e da un loggiato. Il triclinio presentava una ricca decorazione in IV Stile sui toni del celeste e del nero con quadri mitologici al centro di ogni parete: sulla parete di fondo era *Dioniso scopre Arianna a Nasso* (il quadro che dà il nome alla villa), mentre sulla pareti laterali erano *Ippolito e Fedra* ed *Ambrosia uccisa da Licurgo* (parete O, *in situ*), tutti in condizione frammentarie. Il quadro con **Dioniso e Arianna** presenta la fanciulla coperta da un drappo rosso che dorme sulle gambe di *Hypnos*, il quale la svela e la mostra a Dioniso che si avvicina, con ali versi ed il capo cinto di edera⁴³⁴. Sulle pareti laterali era il dipinto con **Ambrosia uccisa da Licurgo**: una giovane donna sta inginocchiata, velata e con una tunica accollata mentre due mani la bloccano e alle sue spalle compare una figura maschile stante. Il frammento con **Ippolito** mostra il giovane vestito con clamide rossa; il volto, molto caratterizzato (occhi piccoli e vicini e labbra carnose) è atteggiato in un'espressione di sgomento, e tiene una mano sollevata. Sulle sue spalle si vedono le mani di un personaggio (la nutrice?), ora scomparso.

In realtà non vi è nessuna certezza sull'originaria disposizione di questi dipinti, in particolare del dipinto di *Ippolito e Fedra*: secondo O. ELIA⁴³⁵, che come vedremo dà del dipinto anche un'altra identificazione, i frammenti furono trovati in stato di crollo e non è chiaro se appartengano o meno al triclinio. La ELIA, inoltre, associa la figura maschile con clamide rossa con un

⁴³⁴ Il quadro ha un'iconografia confrontabile con quello della casa del Naviglio con le nozze di Zefiro e Clori. Cfr ELIA 1957, p. 57.

⁴³⁵ ELIA 1957, p. 65.

frammento di una testa virile ed un amorino, ipotizzando l'esistenza di un dipinto con Teseo che abbandona Arianna a Nasso, in cui la figura maschile con clamide rossa sarebbe Teseo, convinto a partire da Atena, di cui si conservano solo le mani, mentre l'altra testa virile sarebbe quella di un servitore.

Si deve a P. MINIERO FORTE⁴³⁶ l'identificazione del frammento dipinto con Ippolito, grazie al confronto con la già citata pittura da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9041), interpretando quel gesto, che associato a Teseo indicherebbe la riluttanza a partire, con il rifiuto; sempre alla MINIERO si deve l'identificazione della testa virile con Pilade grazie al confronto con una pittura della casa del Citarista (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9111) che rappresenta Ifigenia in Tauride⁴³⁷. Il dipinto con Fedra e Ippolito si doveva trovare ancora sulla parete E, ipotesi secondo la MINIERO supportata dai resti *in situ* di una figura femminile seduta, mentre non si conosce l'esatta provenienza del dipinto con *Oreste e Pilade*.

Per quanto riguarda la struttura generale del triclinio, con il celeste ed il nero come colori dominanti— chiaro riferimento alla sfera dionisiaca, come nella casa del Frutteto I 9, 5⁴³⁸ - l'immagine di Dioniso ed Arianna e di Licurgo, il cui legame con Dioniso è evidente, la presenza di maschere negli scorci architettonici laterali, già bastano a caratterizzare questo ambiente come fortemente condizionato dalla sfera dionisiaca dell'ebbrezza ed anche del teatro.

In ogni caso, non conoscendo l'esatta provenienza del dipinto, se dal triclinio o da un altro ambiente, è difficile poter dare un'interpretazione certa di un eventuale programma figurativo di questo e degli altri ambienti,

⁴³⁶ MINIERO 1989, p. 57 ss.

⁴³⁷ Per cui si suppone un modello timomacheo, cfr. Plinio, *Storia Naturale* XXXV 136; AMBROSETTI 1961.

⁴³⁸ M. DE VOS in PPM vol. II, p. 46 - 113.

fermo restando il carattere dionisiaco del triclinio, e del conseguente ruolo di Ippolito. Inoltre, essendo il dipinto in stato frammentario non è neanche possibile stabilire come fosse costruita la scena, se vi fossero degli elementi dell'iconografia innovativi rispetto alla tradizione iconografica oppure se essa fosse analoga nella costruzione alle pitture viste in precedenza.

L'accostamento dei diversi soggetti del triclinio (ammesso che essi fossero effettivamente tutti compresenti nello stesso ambiente) ha fatto supporre a M. MASTROROBERTO⁴³⁹ un allestimento di megalografie a soggetto teatrale ospitata sulla parete NE del triclinio, con protagonisti Pilade ed Ippolito. Inoltre, la resa individualizzata del volto di Ippolito ed il fatto che la clamide sia completamente allacciata, e che quindi Ippolito non compaia in nudità eroica come nelle altre redazioni iconografiche, le fa pensare ad una riproduzione di una scena teatrale con la rappresentazione di un attore. Seppur suggestiva, mi sembra che questa lettura risulti carente in almeno due punti. Innanzitutto non si tratta dell'unica testimonianza iconografica in cui Ippolito compare con la clamide chiusa, basti ricordare l'esemplare della casa di Marco Epidio Sabino, ed in quest'ultimo non mi sembra ci siano rimandi evidenti alla sfera teatrale, ad eccezione del fondo colonnato e tripartito che, come si è evinto anche nella trattazione della casa di Giasone, non può essere considerato più che una generica allusione al fronte scena teatrale e comunque non caratterizza la rappresentazione di vere e proprie messinscene; in secondo luogo, la tragedia nel mondo romano era recitata da attori che in ogni caso recavano la maschera, a meno che non si trattasse di un attore di mimo, che però era un genere teatrale in cui comunque non erano trattati argomenti di tale spessore e contenuto tragico. Mi sembra dunque che non si possa stabilire una connessione così diretta ed immediata fra questo esemplare ed un eventuale contemporanea rappresentazione teatrale,

⁴³⁹ MASTROROBERTO 2001, p. 131.

soprattutto se si tratta di ammettere che in questa pittura sia rappresentato un attore in particolare, come afferma la MASTROROBERTO.

In conclusione mi sembra comunque che, in base ai dati in nostro possesso, si possa delineare il quadro di una decorazione di altissimo livello sia decorativo che contenutistico, data la scelta di soggetti non molto comuni e scelti con uno scopo programmatico.

La Casa dei Dioscuri

Già si è parlato della **casa dei Dioscuri** nel suo impianto generale nel capitolo relativo all'iconografia di Medea. Vediamo ora più specificamente la decorazione del *viridarium*, in cui si trova il dipinto con il mito di *Fedra e Ippolito* (**FA 11**).

La decorazione del *viridarium*, in gran parte perduta, di una pittura da giardino con fiori e piante ed un'incannucciata⁴⁴⁰, inquadrata da ampi finestroni e scandita sul fondo da semicolonne; al centro della parete E è un larario ad edicola, mentre l'intero ambiente era chiuso sul davanti da una fila di colonne stuccate. Il lato O, che comunicava direttamente con il tablino, presentava nel tratto N un quadretto teatrale con *scena di commedia*⁴⁴¹ con uno schiavo, una vecchia ed una giovane donna e nel tratto S una *scena di tragedia*⁴⁴² con due attori a colloquio, uno dei quali tiene in braccio un bambino in fasce, forse Telefo fanciullo. Nel angolo NO del giardino, in corrispondenza dell'ingresso dell'ambiente (49) si trovava il dipinto con **Io e Argo** (H133), ora perduto e testimoniato solo da un acquerello eseguito all'epoca dello scavo (ADS 349). Sulla sinistra è raffigurata Io seduta su di una roccia, con delle piccole corna sul capo che alludono alla sua trasformazione in giovenca. Si tratta di un soggetto che conta un buon numero di repliche sia Roma (Casa di Livia sul Palatino) sia a Pompei (Macellum; Casa di Meleagro; Tempio di Iside; Casa dei Banchieri; Casa di Io e Argo; Casa del Citarista; domus IX 7,14) in alcuni casi compare anche Hermes che distrae Argo con un flauto (Tempio di Iside; Casa di Livia sul Palatino), ma le posizioni nel quadro dei due personaggi maschili non sono comunque fisse. L'esemplare della casa dei Dioscuri si avvicina

⁴⁴⁰ "pittura di piante, d'uccelli e di lavori graticolati" PAH II, p. 213.

⁴⁴¹ H1470, ora all' Akademisches Kunstmuseum dell'Università di Bonn (inv. E 108)

⁴⁴² H 1465, ora a Napoli, Museo Archeologico, inv. 9039.

moltissimo alla replica del Macellum, per cui si è supposta la stessa bottega di pittori che si occupò della decorazione della casa. Per questi dipinti si è proposto come prototipo un celebre quadro di Nikias che, secondo la notizia di Plinio (Nat. Hist. XXXV, 130), aveva dipinto una *Io*⁴⁴³, un'ipotesi che il WESEMBERG⁴⁴⁴ ha messo in discussione, proponendo una derivazione classica per la figura del giovane, ma inserita in una scena frutto, nella sua struttura generale, della rielaborazione di pittori campani che modificarono "l'atmosfera della scena inserendo tra la fanciulla ed il suo custode una nota di tensione erotica"⁴⁴⁵.

Sulla parete S si trovava il dipinto con **Fedra e Ippolito**, ora completamente evanido e testimoniato solo da vecchia fotografia ALINARI⁴⁴⁶ e da un disegno dello ZAHN (III, tav. 95). La scena si svolge in un interno con una porta e delle finestre sul fondo; a sinistra è Fedra, vestita con chitone e mantello, seduta su di un trono riccamente decorato e con i braccioli scolpiti a figure femminili – quello visibile allo spettatore, sotto il braccio destro di Fedra, mostra una donna che con la mano sembra indicare proprio Ippolito - ha il volto atteggiato ad un'espressione malinconica e tiene le mani al petto; al centro è la nutrice che con la destra trattiene il braccio di Ippolito, nudo con un mantello appoggiato sulla spalla destra, un pugnale a tracolla ed una lancia nella mano destra, che volta le spalle alla donna in un gesto di rifiuto, guardando Fedra inorridito.

Alcune considerazioni sulla decorazione di questo ambiente prima di procedere all'analisi del dipinto con Fedra e Ippolito. Di grande interesse è la presenza di quadretti teatrali, un genere di rappresentazione relativamente raro⁴⁴⁷ e generalmente inserita all'interno di una

⁴⁴³ Cfr SAMPAOLO 1992, p. 58.

⁴⁴⁴ WESEMBERG 1988, pp. 344 - 350.

⁴⁴⁵ BRAGANTINI 1993, p. 949.

⁴⁴⁶ RICHARDSON 1955, tav.X.

⁴⁴⁷ Cfr in generale DE Vos 1992. le abitazioni in cui compaiono sono la casa del banchiere *Caecilius Iucundus*, la Casa di *M. Lucretius* IX 3, 5 - 24, la Casa del Centenario IX 8, 3 - 7

decorazione di un certo livello, come si è visto anche a proposito dei quadretti con le rappresentazioni di Medea.

Un altro aspetto interessante della decorazione del *viridarium* è la presenza del dipinto con Io e Argo che insieme ai dipinti con Medea ed Ulisse e Penelope che si trovavano nel peristilio sono presenti, nella stessa iconografia e addirittura opera della stessa bottega anche in un contesto pubblico come il *Macellum*, la cui decorazione fu rifatta proprio in quegli anni e che può aver ispirato, almeno in parte, le scelte del committente.

Procediamo dunque con le considerazioni sul quadro rappresentante Fedra e Ippolito. La rappresentazione si pone tutto sommato nel solco della tradizione figurativa che abbiamo finora seguito e come nella altre rappresentazioni sembra focalizzare gli aspetti salienti della vicenda –il dramma di Fedra, il tentativo della nutrice di convincere il giovane a cedere alle lusinghe dell’amore ed il gesto di rifiuto sdegnato di Ippolito.

Nonostante la struttura del dipinto sia sostanzialmente immutata confrontata con gli esemplari precedenti è possibile ravvisare alcuni particolari che lo rendono molto interessante.

Innanzitutto, la figura di Fedra che, contrariamente al solito, rivolge lo sguardo verso Ippolito e si porta le mani al petto, in atteggiamento mesto e quasi mortificato. Questo dettaglio, sebbene possa apparire di non grande importanza, riveste un certo valore nell’economia generale del quadro. Mentre nei dipinti precedenti l’attenzione dello spettatore risultava ben distribuita e bilanciata fra tutti i personaggi, in virtù di una disposizione paratattica ed omogenea di tutti i protagonisti sullo stesso piano, nell’esemplare della casa di Dioscuri lo sguardo della regina rivolto verso il figliastro ed il leggero arretramento dei due personaggi femminili fanno risaltare la figura del giovane, che risulta il polo principale della

e la Casa dei Quadretti Teatrali o di *Casca Longus* I 6, 11 ed il triclinio della villa di Cicerone.

raffigurazione. Persino la figura femminile che decora il bracciolo del trono di Fedra tiene il braccio sollevato come per indicare Ippolito. La figura stessa di Ippolito risulta maggiormente enfatizzata rispetto agli esemplari precedenti, sottolineata anche dalla sagoma di una porta alle sue spalle che ne evidenzia la figura. Se inoltre osserviamo l'impostazione della figura, con il peso del corpo spostato sulla gamba sinistra, possiamo notare come essa sia raffrontabile con il Teseo liberatore⁴⁴⁸ proveniente dalla cosiddetta Basilica di Ercolano⁴⁴⁹ e, anche alla replica proveniente dalla casa di Gavius Rufus a Pompei, con cui ha in comune anche la direzione. Sebbene anche in altre rappresentazioni del mito, Ippolito sia rappresentato secondo questo schema, in questo caso sia la posizione del capo sia il mantello non allacciato come di consueto, ma semplicemente appoggiato sulla spalla avvicinano le due immagini.

Ora, osservando la sequenza delle immagini di Ippolito, vediamo che il primo esemplare in cui si ritrova questa posa è in un quadretto di generica provenienza pompeiana⁴⁵⁰ datato al III Stile maturo: praticamente poco dopo la creazione, in età augustea, dell'iconografia di Teseo liberatore, come ha dimostrato lo SCHMALTZ⁴⁵¹. La scelta della stessa iconografia, seppur modificata nei dettagli per adattarla ai due personaggi e alle diverse vicende, per Teseo e Ippolito, e quindi per padre e figlio, potrebbe dunque non essere casuale, ed in particolare in questo caso la somiglianza stringente potrebbe far pensare ad un più diretto riferimento, dato che la cronologia della dimora e della Basilica di Ercolano sono molto vicine ed entrambe entro l'età flavia.

L'impostazione della figura di Ippolito, che rimanda a tipi classici, e la generale semplicità quasi scarna della rappresentazione – si tratta

⁴⁴⁸ ora al MANN, inv. 9408.

⁴⁴⁹ PESANDO 2003; PAGANO 2000 p. 86 ss.; PAGANO 1996.

⁴⁵⁰ Pompei, inv. 20620. Cfr Riscoprire Pompei 1993, p. 292, n° 295; *Picta fragmenta* 1997, n° 68.

⁴⁵¹ cfr SCHMALTZ 1989b, pp. 71 - 79.

dell'unico dipinto della serie in cui compaiono esclusivamente i tre protagonisti, senza nessun altro personaggio a completare la scena, neanche il cane che, in quanto attributo caratterizzante della figura del cacciatore⁴⁵², accompagna perennemente Ippolito - contribuiscono a definire questo dipinto come particolarmente conforme al clima classicheggiante della decorazione di questa dimora, peraltro vicino al ritrovato classicismo di età flavia visibile anche nella Basilica di Ercolano. Del resto, il rimando a Teseo crea un collegamento con un personaggio che non solo è legato ad Ippolito con un rapporto di parentela così stretto – un legame così spesso sottolineato nei tragici⁴⁵³ - ma che è simbolo di eroismo e di virtù, caratteristiche che si addicono anche a Ippolito.

Da quanto finora sottolineato e da un esame complessivo della decorazione della casa dei Dioscuri non sfugge, quindi, che questa dimora sia un complesso decisamente singolare e significativo, che si distingue chiaramente sia per la qualità della sua decorazione sia, ancora di più, per i soggetti prescelti.

Pur non presentando un programma figurativo definito ed esplicito che coinvolga tutte le figurazioni della casa, risulta abbastanza chiaro da un esame globale dei soggetti mitologici trattati e delle iconografie per essi adottate, che siamo di fronte al tentativo di creare un ambiente non solo colto, raffinato e piacevole da vivere, ma che avesse anche una certa imponenza, evidentemente al fine di sottolineare il potere ed il prestigio della famiglia proprietaria della *domus*.

⁴⁵² Per il cane come attributo del cacciatore nell'arte antica, in particolare nell'arte greca, cfr SCHNAPP. 1997, *passim* ; SCHNAPP1988.

⁴⁵³ In particolare in Seneca, *Fedra* vv. 646 ss.

Una pittura fuori contesto da Ercolano

Questo gruppo di pitture in cui si riconosce una comune iconografia e, come vedremo, una comune derivazione da Seneca, si può aggiungere un quadretto con generica provenienza ercolanese⁴⁵⁴ **(FA 12)**. I personaggi che compongono la scena sono disposti in un interno non particolarmente caratterizzato. Sulla sinistra compare Fedra abbigliata con abiti semitrasparenti ed ingioiellata, seduta su un trono lavorato, che con la mano alla spalla si solleva un lembo del velo in atteggiamento vezzoso ed ha lo sguardo rivolto altrove; a destra di Fedra è la nutrice, dal volto anziano molto ben caratterizzato, che si volge a parlare ad Ippolito, il quale però le volge le spalle ed alza una mano in gesto di rifiuto: il giovane è rappresentato al centro della composizione, nudo, con la sola clamide allacciata ed una lancia nella mano sinistra; a destra di Ippolito è rappresentato un giovane servo che tiene per le redini un cavallo. Non conoscendo il contesto di provenienza del dipinto possiamo solo fare delle considerazioni sull'iconografia in generale.

Il dipinto sembra iscriversi perfettamente nella tradizione iconografica con l'allineamento paratattico dei diversi personaggi e la loro specifica caratterizzazione. Elemento forse non troppo consueto è proprio l'atteggiamento di Fedra, con il braccio a sollevare il velo, lo sguardo fisso diretto altrove caratterizzato da un'espressione sorridente, assolutamente inusuale. Si tratta dunque della ripetizione di uno schema noto, ma modificato nell'atteggiamento di Fedra che ancora una volta lo caratterizza in senso erotico, in virtù anche del già sottolineato gusto "leggero" che caratterizza la pittura di questo periodo, come già notato nel caso della domus VIII 4, 34.

⁴⁵⁴ Napoli, Museo Archeologico, 9041; CROISILLE 1982 p. 81 - 82 nota 36; LINANT DE BELLEFONTS 1990, n°45.

La villa di Munatia Procula a Tor Marancia

La tenuta di **Tor Marancia (FA 13)**, che si estende per circa 2 km fra la via delle Sette chiese e la via della Madonna del Divino Amore, lungo la via Ardeatina, a N, ed il corso della marrana di Grotta Perfetta a SO, fu acquistata nel 1817 da Maurizio Benedetto di Savoia duca di Chablais e sua moglie Marianna di Savoia, figlia di Vittorio Amedeo III re di Spagna. Fu il marchese Luigi BIONDI, all'epoca "maggiordomo, soprintendente generale e conservatore di ogni sua proprietà" di Marianna ad intuire la presenza di antichità nell'area della tenuta ed a promuovere degli scavi⁴⁵⁵, che cominciarono il 14 aprile del 1817 e terminarono, dopo qualche periodo di interruzione, fino al 12 aprile 1823. Le strutture venute alla luce durante gli scavi appartenevano a due ville poste su due collinette distanti fra loro circa 750 m, divise dal corso della marrana. L'identificazione dei proprietari delle due ville è stato possibile grazie al ritrovamento di due fistulae di piombo recanti i nomi di Munazia Procula⁴⁵⁶, a cui appartiene la villa sulla collina N e Numisia Procula⁴⁵⁷, trovata nell'altra villa rinvenuta nella tenuta.

La villa di Numisia Procula è organizzata intorno ad un peristilio con un'aula absidata sull'asse breve ed una sala quadriconcava che si collega al peristilio; la presenza di scale suggerisce, inoltre, l'esistenza almeno di un

⁴⁵⁵ "Per fermo questi così bei luoghi non dovevano essere privi di abitatori, quando Roma era signora dell'universo, e la popolazione soprabbondando, non poteva essere contenuta entro la cinta delle mura [...]. Per queste considerazioni, e per alcune voci ch'erano andate attorno di sculture trovate dal duca don Luigi Braschi, precedente possessore, e di pavimenti scoperti a fior di pelle dai contadini [...] nacque in me desiderio di tentare quel suolo: e aggirandomi per la campagna, vidi come in què piccoli tumuletti di terra, che formano le talpe uscendo dè lor nascondigli, erano e dentellini di mosaico, e pezzolini di terre cotte e di calcinacci dipinti. Il perché, tornato che fui verso sera in Roma, accesi l'animo dell'altezza reale della duchessa mia signora nel desiderio di aprire una cava in Tor - Maranci". BIONDI 1843, prefazione; cfr anche MASCI 2002.

⁴⁵⁶ Perduta; l'iscrizione riportata dal BIONDI (1843, p. 1) era MUNATIAE M. FIL. PROCULAE.

⁴⁵⁷ CIL XIV 7459; per il materiale epigrafico, le *fistulae* ed i bolli laterizi che permettono la datazione della villa, cfr. BUONOCORE 1982; MOSCA 1991 - 1992.

secondo piano. Singolare è la combinazione di questi elementi planimetrici, tipici del III sec. d.C., con i mosaici bianchi e neri che furono rinvenuti nella villa, che invece suggerirebbero una datazione al II secolo. Un'altra caratteristica della villa è data dalla presenza di piccole stanze disposte intorno a corridoi intersecati a croce che potrebbero essere identificati come ambienti destinati alla servitù, ma potrebbero anche essere state destinate a funzioni amministrative, come nel caso di alcune ville danubiano-balcaniche come Spalato (Dalmazia, Croatia) e Mogorjelo (Dalmazia, Bosnia - Herzegovina)⁴⁵⁸.

Molto di meno sappiamo della villa di Munatia Procula, la quale, considerata irrecuperabile, fu distrutta prima ancora di procedere a documentarne graficamente la pianta. Resta la descrizione del BIONDI che parla di un edificio di quattro piani⁴⁵⁹, l'ultimo raso ed il secondo ed il terzo diroccati; il piano terra aveva un cortile quasi quadrato con intorno un portico che a S formava una loggia che dominava la valle. Sugli altri lati del portico si aprivano dei vani che portavano a diversi ambienti: sul lato destro vi erano le celle vinarie ed olearie, sul lato sinistro erano due camere che a loro volta davano su un altro cortile, mentre nel lato centrale recavano al centro un'ara con una statua di Venere abbattuta e ritrovata in frammenti tra le macerie e portavano ad altri due ambienti: quello a sinistra dell'ara era decorato con gli affreschi con le eroine di cui parleremo in seguito, mentre quella di destra conteneva due statue di Venere frammentarie. In definitiva gli oggetti recuperati dal BIONDI nella villa di Munatia Procula consistono nei cinque affreschi delle eroine⁴⁶⁰, in due

⁴⁵⁸ Tali aspetti architettonici della villa di Numisia Procula sono stati studiati da MULVIN 2005.

⁴⁵⁹ Il BIONDI (1863 pp. 1 - 5) ed il GUATTANI (1816, pp. 119 - 120) parlano di quattro piani, ma in realtà è probabile che si tratti di due piani inframmezzati da due terrazzamenti intermedi di congiunzione; cfr S. DE ANGELI 2005, p. 209.

⁴⁶⁰ Il BIONDI in realtà parla di sei pitture: Pasifae, Fedra, Scylla, Mirra, Canace e Byblis o Medea (BIONDI 1863., p. 3). In realtà, secondo il NOGARA (1907., p. p. 83 - 85, tav.LII) la sesta pittura proviene dagli scavi di San Basilio.

statue frammentarie di Venere, una dei quali anadiomene con amorini⁴⁶¹, e otto pavimenti.

Oltre alle due ville fu rinvenuto nella parte SE della tenuta a poca distanza dalla via Ardeatina, un edificio a pianta circolare che il BIONDI, sia per la struttura sia per il materiale da esso proveniente – statue di Dioniso⁴⁶² e di altri personaggi legati al suo culto, nonché numerose epigrafi ed ex voto – aveva identificato come un tempio dedicato a Liber Pater. Nei pressi del tempio doveva trovarsi anche un edificio termale, come testimonierebbe il ritrovamento di una statua raffigurante una donna panneggiata in atto di andare ai bagni e di quella di una Naiade.

I reperti trovati nelle due ville seguirono inizialmente sorti diverse: i mosaici e le pitture della villa di Munatia Procula andarono ai Musei Vaticani, nella pinacoteca che Pio VII fece allestire nell'Appartamento Borgia, mentre sculture ed iscrizioni vennero utilizzate per arredare la residenza romana della duchessa, ovvero palazzo Guglielmi in piazza Paganica. Nel 1823, la duchessa lasciò Roma e decise di lasciare in eredità al Vaticano tutta la sua collezione di antichità che, dopo la sua morte avvenuta nel 1824, furono consegnate dal Biondi e sistemate, nel 1827, nella sezione della Galleria dei Candelabri⁴⁶³.

Per quanto riguarda la datazione delle ville della tenuta, i bolli laterizi recano la data consolare di Petinio e Aproniano del 123 d.C. e due frammenti di iscrizione (CIL VI 1465) portano al 165 d.C.⁴⁶⁴, mentre l'errata

⁴⁶¹ Musei Vaticani, Magazzino delle Corazze, inv. 4736. Questa scultura fu ritrovata con tutta probabilità all'interno dell'ambiente con le eroine. La statua rappresenta Venere mentre con la mano destra strizza i capelli, con due amorini ai lati che le porgono una cassetta ed un unguentario. La testa è di restauro. Cfr GUATTANI 1817, p. 121; L. BIONDI 1863, p. 3G.; KASCHNITZ - WEINBERG 1937, pp. 128 - 129, n. 273, tav. 52 (non indicata come proveniente da Tor Marancia); NEUDECKER 1936 p. 199, n. 42.2 (che la considera dispersa); DE ANGELI 2005 p. 220, cat. n°4.

⁴⁶² Per l'elenco delle sculture ritrovate nelle due ville e la relativa bibliografia cfr DE ANGELI 2005, p. 220.

⁴⁶³ PIETRANGELI 1985, p. 145 ss.

⁴⁶⁴ BIONDI 1863, p. 29 ss.

ortografia delle iscrizioni accanto alle eroine della villa di Munatia Procula porterebbe ad una datazione al III sec. d.C., anche se questo non impedisce comunque di portare la cronologia del complesso alla fine del II secolo. In generale, dunque si può stabilire una cronologia di massima che va dalla fine del II e l'inizio del III sec. d.C.

Le pitture in questione sono vignette su fondo rosso che rappresentano cinque eroine del mito: *Pasifae*, *Scylla*, *Myrra*, *Canace* e *Fedra*.

Pasifae⁴⁶⁵ porta un chitone di colore giallo; è volta verso destra e tiene la mano destra sulla groppa di quella che sembra essere la vacca lignea, di colore bianco. In realtà la naturalezza dei tratti, la mancanza delle ruote sotto l'animale⁴⁶⁶ o dello sportello laterale⁴⁶⁷, potrebbe far pensare che si tratti in realtà proprio del toro; ma è anche vero che una rappresentazione molto simile si trova su un rilievo a Palazzo Spada⁴⁶⁸ databile fra il 118 ed il 125 d.C., in cui, trovandosi all'interno del laboratorio di Dedalo, devo trattarsi della vacca lignea; è quindi possibile che, in linea con la precedente tradizione iconografica, sia qui rappresentata Pasifae mentre osserva la creazione di Dedalo che le consentirà di unirsi al toro.

Scylla⁴⁶⁹ veste un chitone giallo ed ha i capelli raccolti in un *kekryphalos* rosso; è in piedi con la mano sinistra appoggiata su un'apertura e nella mano destra la ciocca di capelli appartenente al padre Niso che assicurerà a Minosse la vittoria contro Megara. La vicenda di Scylla, raccontata nel libro VIII delle Metamorfosi di Ovidio⁴⁷⁰, non presenta molte testimonianze nella arti figurative. La tradizione iconografica precedente alla pittura di Tor Marancia punta l'attenzione sul momento della vicenda in cui Scylla, innamorata del re di Creta Minosse, gli dona il capello rosso del padre,

⁴⁶⁵ cfr PAPADOPOULOS 1994, n°1.

⁴⁶⁶ Cfr. le pitture dalla casa dei Vettii, dalla casa della Caccia antica e dalla casa d'Ercole (PAPADOPOULOS 1994, n° 11; 13; 14.)

⁴⁶⁷ Ibid. n° 15.

⁴⁶⁸ Ibid. n° 16; cfr anche LEHMANN 1996, pp. 50 - 55, taf. 13 - 16.

⁴⁶⁹ CINCIANI 1994, n°4.

⁴⁷⁰ Ovidio, Metam. VIII vv. 1 - 151.

ponendo l'attenzione sia sul gesto della fanciulla accecata dall'amore sia sulla reazione indignata ed offesa di Minosse: nella redazione del dipinto dalla casa dei Dioscuri VI 9, 6 - 7 di Pompei, in cui compare Scylla accompagnata dalla nutrice che tende la ciocca a Minosse, seduto sulla sinistra e volto all'indietro per l'orrore del gesto⁴⁷¹, mentre in un medaglione di terracotta da Arles⁴⁷² del I sec. d.C., Minosse minaccia con la spada Scylla che gli tende la ciocca. Al contrario, in questo caso la narrazione non è focalizzata su un momento così altamente drammatico della vicenda, ma sembra piuttosto, se seguiamo il racconto ovidiano, essere una sorta di narrazione compendiaria della vicenda: Ovidio, infatti, rappresenta la fanciulla che contempla oltre le mura della città l'accampamento dei soldati, le battaglie che infuriano e soprattutto Minosse, il re dei cretesi che assediano la città, di cui si innamora perdutamente. Nel nostro affresco, però, la mano di Scylla già stringe il capello, per comodità di rappresentazione rappresentata come ciocca, elemento caratterizzante che anticipa la risoluzione finale del lungo monologo interiore della fanciulla⁴⁷³.

Myrrha⁴⁷⁴ veste un chitone rosso coperto da un ampio manto giallo ed è rappresentata mentre corre verso destra portandosi un mano al petto. Si tratta dell'unica rappresentazione certa a noi nota della madre di Adone, anche in questo caso raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Si è scelto dunque di rappresentare un momento saliente della vicenda, quando Myrrha, scoperta da padre, scappa via terrorizzata, in una posa molto simile a quella utilizzata per la Niobide Chiaramonti⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Cfr CANCIANI 1994, p. 793 n° 1.

⁴⁷² Ibid. n° 4.

⁴⁷³ Ovidio, *Metam.* VIII vv. 44 - 80.

⁴⁷⁴ BERGER-DOER 1992b, n° 1.

⁴⁷⁵ Paragone sostenuto da HELBIG (1963., p. 354) secondo cui il collegamento fra le due iconografie è spinto dall'analogia della situazione, in cui sia le Niobidi che Myrra sono punite per un peccato di *hýbris* delle loro madri. Per la Niobide Chiaramonti cfr BIELEFELD 1973, pp. 357 - 365; GEOMINY 1997, n° 23e.

Canace⁴⁷⁶ è rappresentata con un chitone ed un mantello di colore grigio, di cui restano solo i contorni; è stante, con una mano portata mento in gesto di meditazione; nella mano destra teneva un pugnale, nella sinistra una penna, dopo il restauro non più visibile e testimoniata dalla descrizione del BIONDI⁴⁷⁷. L'iconografia descritta ricalca perfettamente il verso 3 della lettera XI delle *Heroides* di Ovidio che Canace indirizza prima di suicidarsi al fratello Macareo: *dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum*. La figura di Canace, di cui questa è l'unica rappresentazione certa, ricorda molto da vicino quella di Alcesti nel rilievo a tre figure con la rappresentazione del mito delle Peliadi⁴⁷⁸: entrambe ripropongono un gesto che nell'arte antica indica generalmente atteggiamenti di meditazione, incertezza, dubbio, addirittura tristezza e pianto, a seconda dei contesti e che il SETTIS fa derivare da un originale scultoreo introdotto intorno al 460 a.C. in una celebre opera in cui si riconosce Penelope che medita sulla sua sorte e sulla sua condizione di donna sola⁴⁷⁹.

Fedra è rappresentata con un chitone grigio mentre tiene nella mano destra la corda che servirà per impiccarsi. Ci troviamo dunque di fronte ad un'iconografia assolutamente singolare: Fedra è rappresentata senza gli elementi che solitamente la connotano (l'abbigliamento regale, la nutrice, la posizione seduta) e neanche con l'attributo delle tavolette: si è scelto qui di rappresentare il tragico epilogo della vicenda, quello in cui Fedra prende definitivamente la risoluzione di uccidersi, impiccandosi. La morte per impiccagione di Fedra è presente, almeno per i dati a nostra disposizione, solo nella tragedia di Euripide. Dopo aver annunciato la sua morte (Eur. Hypp. v 724), Fedra esce di scena: è il coro prima (vv 769 - 775) e poi un

⁴⁷⁶ BERGER-DOER 1990, n° 3.

⁴⁷⁷ BIONDI 1848, p. 35.

⁴⁷⁸ Musei Vaticani inv. 9983.

⁴⁷⁹ SETTIS 1975, p. 12; l'esemplare più noto è la Penelope della Galleria delle statue dei musei Vaticani, inv. 754 (vedi HAUSMANN 1994, n°2, a1).

dialogo fra l'ancella e la corifea (vv 776 ss) a svelare come la regina ha deciso di darsi la morte.

Si tratta dunque di un'iconografia che mette a nudo un momento generalmente trascurato dalla tradizione iconografica, ma fortemente drammatico, carico di pathos e tensione emotiva che focalizza la narrazione su uno dei momenti più tragici dell'intera vicenda. Un modo di raccontare la storia peraltro molto vicino a quello utilizzato per le altre protagoniste della decorazione di questo ambiente.

Considerando le pitture di Tor Marancia nel loro insieme, infatti, ci si rende conto che per tutti i personaggi è stata adottata un'iconografia che focalizza la narrazione sul momento più drammatico della vicenda (Fedra, Myrra, Canace), o enfatizzando gli aspetti che meglio caratterizzano il personaggio (Pasifae, Scylla).

Le "eroine di Tor Marancia" appaiono quindi come una vera e propria galleria di donne protagoniste di amori non solo infelici, ma dal carattere mostruoso, sia riguardo l'oggetto della propria passione – pensiamo a Pasifae – sia perché le loro passioni innaturali – quella di Pasifae per il toro, di Canace per il fratello Macareo, di Mirra per il padre Cinira, di Fedra per il figliastro Ippolito, e di Scylla per Minosse, nemico della propria patria – porteranno al tradimento della propria famiglia ed alla conseguente rovina e distruzione dell'intera stirpe. Non si tratta dunque semplicemente di amori dall'esito infelice, ma di situazioni altamente drammatiche, il cui contenuto tragico viene enfatizzato e sottolineato anche dall'iconografia scelta.

Difficile dire se oltre all'"amor fatale" ci fossero altri criteri alla base della scelta dei miti, magari di carattere genealogico o letterario; molto probabilmente le figure erano disposte seguendo un criterio di alternanza nella posizione. Fra quelle rimaste, si può osservare come Scylla e Pasifae abbiano il braccio sollevato (una verso sinistra ed una verso destra), Fedra

e Myrrha siano dirette una verso sinistra ed una verso destra, mentre Canace abbia una posizione state. I dati sono pochissimi, ma forte è la suggestione che le varie figure seguissero una disposizione anche visivamente ordinata.

Come percorso visivo legato al suo interno anche da contenuti e da un filo conduttore di ordine tematico, le pitture di Tor Marancia apparterrebbero, quindi, insieme a quelle provenienti dal cubicolo (e) della casa di Giasone, - con Medea, Fedra ed Elena - e quelle da Stabiae - Medea e Leda -, secondo B. BERGMANN⁴⁸⁰, ad una serie di gallerie di donne mitiche protagoniste di amori infelici che compaiono sia in letteratura che nella decorazione domestica a partire dall'età augustea. La poesia latina conta più di un esempio di "gallerie" di donne coinvolte in storie d'amore tragiche, di cui viene sottolineata la passione ed il tormento. In particolare, l'autrice rinviene nella poesia di Ovidio, specificamente nelle *Heroides*, - ma aggiungerei anche nelle *Metamorfosi*, da cui le pitture di Tor Marancia riprendono, come si è visto, spunti piuttosto consistenti - una enfattizzazione del potere accecante e sovrumano dell'amore, a cui la BERGMANN attribuisce un valore paradigmatico, servendo quale *exemplum* al negativo delle virtù coniugali. Un discorso che, valido senza dubbio per le pitture della casa di Giasone, in cui questo programma figurativo ricalca senza dubbio la politica di restaurazione morale augustea, forse va leggermente riformulato per il caso di Tor Marancia. La presenza di ben due sculture rappresentanti Venere, una delle quali con amorini e collocata proprio nell'ambiente in cui figuravano le pitture, risulta funzionale ad una celebrazione della passione amorosa *tout court*, senza le implicazioni di carattere morale che magari possono essere valide per un programma

⁴⁸⁰ BERGMANN 1996, p. 209 ss. A queste sarebbero da aggiungere le pitture della Casa dell'Imperatrice di Russia (FS 2).

figurativo di età augustea, ma che già non sono più validi per il periodo immediatamente successivo.

La decorazione pittorica di questo ambiente della villa di Munatia Procula - ambiente che, in mancanza di altri dati, dobbiamo immaginare se non altro come un ambiente di rappresentanza della casa - si caratterizza dunque per la scelta di un programma figurativo reso coerentemente dalla scelta dei soggetti rappresentati sia per la decorazione parietale sia per l'arredo scultoreo; ancora una volta, la scelta dell'iconografia utilizzata per i singoli temi, in particolare per Fedra, il personaggio di cui più chiaramente si può ricostruire la tradizione iconografica in cui questo dipinto si inserisce, dimostra in che modo sia il contesto, naturalmente inteso in senso lato, a condizionare le scelte ed il trattamento dei miti prescelti per la decorazione domestica.

Il mito di Fedra e Ippolito ed il problema del rapporto delle immagini con la tragedia di Seneca.

Veniamo ora ad un esame globale di queste pitture che mostrano, al di là dei dettagli che variano di volta in volta, uno schema piuttosto omogeneo.

Il CROISILLE⁴⁸¹ giudica i dipinti di questo gruppo “nettement rapproché” alla tragedia di Seneca, sia per il fatto che in tutti questi esemplari la nutrice parla apertamente con Ippolito nel tentativo di convincerlo a cedere alle lusinghe dell’amore e delle donne e sia perché vi sono riferimenti alla partenza del giovane per la caccia, episodio presente in Seneca.

Ora, dall’analisi compiuta finora su queste pitture mi sembra che emergano due aspetti fondamentali. In primo luogo, si riscontra una certa continuità nella struttura di queste immagini e negli elementi narrativi utilizzati: il fatto che la nutrice cerchi di convincere Ippolito e che vi siano accanto al giovane elementi relativi alla caccia non sono fattori che possono essere ricondotti immediatamente a Seneca, poiché essi sono presenti anche nelle testimonianze figurative precedenti il dramma di Seneca, poiché sono componenti fondamentali allo svolgimento della vicenda mitica in tutte le versioni. La nutrice ed i riferimenti alla caccia, infatti, sono presenti anche nella versione euripidea - e possiamo ipotizzarli anche per quella sofoclea⁴⁸² – laddove non solo la nutrice aveva un peso maggiore, ma anche il motivo della caccia aveva maggior rilievo ed era analizzato non solo dal punto di vista di Ippolito, ma anche in relazione a Fedra⁴⁸³.

⁴⁸¹ LINANT DE BELLEFONTS 1990, p. 87.

⁴⁸² BRÜNENTHAHL 1927, p. 1077; PADUANO 1985, p. 59.

⁴⁸³ Cfr SCHNAPP 1997, pp. 108 – 110; a differenza di Procris o Atalanta, per Fedra la caccia non è una tappa della sua vita di donna, ma un modo fantasmatico per sublimare un

Del resto, bisogna anche fare i conti con il problema delle messinscene della produzione teatrale di Seneca su cui sussistono forti dubbi e che dalla maggior parte degli studiosi vengono assolutamente negate, in favore di un'interpretazione della tragedie come di opere destinate esclusivamente alla lettura⁴⁸⁴.

Se quindi si possono rilevare delle affinità fra le pitture rappresentanti il mito di Fedra e Ippolito questo è dovuto al fatto che poesia e arte sono entrambe prodotti di una mentalità, di una società, di un clima culturale. Non si vuole con questo negare che un artista, al momento di illustrare un mito abbia potuto trarre ispirazione da un'opera teatrale: l'artista può aver tratto ispirazione in termini generali, senza per questo decidere di rappresentare un momento preciso di un dramma preciso. Del resto, come ho già avuto modo di sottolineare, Lo scopo dell'analisi iconografica non può essere quello di individuare il momento del dramma teatrale che nel dipinto si vuole rappresentare, poiché così si partirebbe dall'assunto che l'arte figurativa sia un'illustrazione pedissequa della poesia, quando invece essa possiede un suo codice espressivo assolutamente autonomo⁴⁸⁵.

La questione è, dunque, che affermare che l'iconografia di Fedra in età neroniana e flavia è influenzata dalla tragedia di Seneca non ha molto senso: in realtà è più coerente sostenere che in questo periodo la versione letteraria e quella artistica di questa vicenda mitica si avvicinano poiché risentono di uno stesso clima culturale e artistico. Il collegamento fra poesia e arte esiste, dunque, ma non è diretto, bensì mediato dalla società

amore impossibile. La caccia per la Fedra di Euripide è una parodia dei comportamenti sociali, una dissimulazione della realtà.

⁴⁸⁴ Cfr CARCOPINO 1939, p. 254 in cui si sostiene che le ultime tragedie romane destinate alla messinscena furono la *Medea* di Ovidio e il *Tieste* di Vario; NEIENDAM, p. 54, in cui sottolinea anche che frequenti dovevano essere le rappresentazioni dei testi euripidei ancora in epoca romana. Non mancano le voci discordanti, come ad esempio GHIRON - BISTAGNE 1981, p. 280 ss, secondo la quale la Fedra di Seneca era destinata alla messa in scena e non alla lettura. cfr

⁴⁸⁵ WALLACE HADRILL 1983.

e dal clima culturale che ha prodotto entrambe e di cui esse sono uno specchio alquanto fedele.

Concludendo, l'evoluzione dell'iconografia di Fedra e Ippolito si manifesta dunque come omogenea nella struttura generale, ma piuttosto duttile nei particolari che cambiano di volta in volta: cambiamenti che, come si è visto in particolare per la *domus* VIII 4, 34 e per la casa dei Dioscuri, sono da mettere in relazione sostanzialmente con il contesto decorativo e funzionale per cui queste immagini furono pensate e create, a sua volta espressione di una cultura, di una mentalità e di un modo di intendere la casa che varia a seconda delle epoche, piuttosto che non con un'opera letteraria che, per quanto presumibilmente ben nota e di successo, non sappiamo neanche se sia stata rappresentata o meno in teatro.

Il mito di Fedra ed Ippolito nelle raffigurazioni domestiche di ambito provinciale

In ambiente provinciale si conoscono diverse redazioni del mito di Fedra ed Ippolito, tutte caratterizzate da una certa originalità sia nell'impostazione dei singoli personaggi e della scena in generale sia degli elementi che di volta in volta contribuiscono a caratterizzare la narrazione. I mosaici noti vengono da Antiochia, Sheikh Zouéde, Nea Paphos, Pitney, a cui si può aggiungere anche il mosaico di Madaba, anche se abbastanza più tardo e proveniente da contesto sicuramente pubblico. Dall'analisi di queste rappresentazioni emerge un quadro estremamente vivido, di grande originalità ed indipendenza nei confronti della tradizione iconografica, che anzi sembra essere continuamente reinventata per la creazione di nuove immagini e redazioni del mito, adattandole di volta in volta al contesto decorativo e funzionale con una libertà decisamente maggiore a quella riscontrata finora nelle pitture di ambito domestico della prima età imperiale. Se infatti in queste ultime si era notato - se non in tutte almeno nella maggioranza dei casi - una sostanziale adesione ad un modello abbastanza regolare, salvo poi le varianti che abbiamo osservato e che abbiamo spiegato nei termini di un adattamento a contesti decorativi e/o funzionali diversi, nel caso dei mosaici provinciali, invece, non si può in nessun modo definire uno schema ricorrente, quanto piuttosto elementi di partenza che vengono diversamente intersecati fra loro per dare un prodotto sempre nuovo ed originale. Questa originalità ha fatto ipotizzare presso gli studiosi l'influenza di forme letterarie quali ad esempio una Fedra di Licofrone di età ellenistica per il motivo delle tavolette⁴⁸⁶, o la

⁴⁸⁶ Tesi di KALKMANN 1882, p. 99, riproposta poi anche recentemente da BUSCHHAUSEN 1988, p. 123.

descrizione di un ciclo di pitture di Procopio di Gaza, l'*Ekfrasis eikonos* – interpretazione che riguarda in particolare il mosaico di Madaba.

Ma ancora una volta, più che il modello letterario di riferimento, comunque non verificabile, interessante sarà vedere come gli artigiani locali di formazione diversa si pongono davanti al mito e plasmano la tradizione iconografica secondo le loro capacità ed esigenze espressive.

La Casa del Pavimento rosso ad Antiochia

La Casa del Pavimento rosso ad Antiochia⁴⁸⁷ (FM 1) è una dimora dalla ricca decorazione musiva, solo parzialmente scavata: delle zone messe in luce, gli ambienti 4 - 5 facevano parte di un ninfeo, mentre non nota è la funzione della sala che ospitava il mosaico con Fedra ed Ippolito, anche se comunque doveva assolvere a compiti di rappresentanza.

Per quanto riguarda la datazione dei mosaici di questa dimora, essa si basa essenzialmente su criteri stilistici. Da un confronto con la coeva produzione pittorica e con motivi decorativi presenti anche in altri mosaici di Antiochia, sia D. LEVI, sia J. BALTY⁴⁸⁸ concordano con la piena età antonina, alla metà del II sec. d.C.

Il pavimento dell'ambiente (1), il cui fondo rosso conferisce il nome alla casa, consiste di nove pannelli figurati, specificamente di un pannello centrale quadrato a fondo bianco con quattro pannelli rettangolari a fondo rosso, tutti e cinque con scene mitologiche, e quattro pannelli quadrati angolari con personificazioni delle stagioni.

Tranne la scena di *Fedra ed Ippolito*, gli altri mosaici presentano un'iconografia abbastanza insolita che a volte rende addirittura le immagini di dubbia e difficile identificazione.

È il caso del pannello centrale, in cui lettura è ulteriormente complicata dalle numerose lacune. Sulla destra compare una donna, di cui si conserva solo la parte alta della testa, con gli occhi volti alle figure centrali, ed i piedi; al centro sono due figure, entrambe piuttosto lacunose: quella di sinistra è una donna anziana, caratterizzata dalla chioma grigia con un oggetto non meglio identificato fra le mani, forse di vetro, mentre la figura centrale è un

⁴⁸⁷ LEVI 1947, pp. 68 - 89, tav. XI - XIV, XCVI, CLXXVIIIa, CLXXXIIb; cfr anche BALTY 1993, p. 368.

⁴⁸⁸ LEVI 1947, p. 68; BALTY 1993, p. 367.

uomo che indica un bambino ai suoi piedi, con una fiaccola fra le mani. Assai problematica, si diceva, l'individuazione del soggetto, che LEVI identifica come **Andromaca e Astianatte**⁴⁸⁹. L'identificazione di LEVI si basa principalmente su una serie di raffronti con pitture vascolari con rappresentazioni dell'Ilioupersis⁴⁹⁰, ma in particolare con una lastra Campana che decorava il monumento funerario di P. Numitorius Hilarus fuori Porta Salaria a Roma, in cui è rappresentata la scena in cui Ulisse cerca di difendere il piccolo Astianatte, caratterizzato dal berretto frigio, da Neottolemo alla presenza della madre del piccolo, Andromaca. Secondo Levi si tratterebbe dunque di una scena, forse tratta da una tragedia perduta di Sofocle, gli Αἰχμαλοτιδὲς mediata dall'Astianatte di Accio.

A ben vedere, però, un'altra interpretazione è possibile ed è lo stesso Levi a suggerirla, salvo poi ritirarla: Medea. Le perplessità di Levi ad identificare questa scena come **Medea in procinto di uccidere i figli** derivano dal fatto che è presente solo uno dei due figli di Medea generalmente rappresentati e che non è impegnato a giocare, ma regge una fiaccola⁴⁹¹; inoltre il personaggio centrale è visibilmente troppo giovane per essere il pedagogo e lo studioso non crede in una presenza di Giasone in questo momento del dramma. In realtà, però, queste difficoltà paiono superabili se si raffronta il mosaico con la tradizione iconografica.

Pur nella lacunosità della scena, infatti è possibile vedere che la figura femminile sulla destra ha un'impostazione della figura che ricorda molto da vicino la Medea di Ercolano, con il corpo stante rivolto a destra ed il capo e lo sguardo leggermente rivolti verso destra. Inoltre, raffrontando il mosaico di Antiochia con quello di Torre de Palma emergono tutta una serie di interessanti analogie, fra cui la figura quasi centrale di Giasone e la

⁴⁸⁹ LEVI 1947, pp. 83 - 85.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 83 nota 105

⁴⁹¹ Pur ricordando, ad esempio, pitture vascolari magno greche in cui compare solo uno dei figli di Medea Ad esempio nell'anfora campana da Cuma, Parigi, Louvres K300.

presenza di uno solo dei figli di Medea. In questo modo anche la figura sulla sinistra può essere identificata comodamente come la nutrice o, se come credo, si tratta di una figura maschile, il pedagogo. Inoltre, la presenza della fiaccola nelle mani del fanciullo e non del padre, come nel mosaico lusitano, può certo indicare la sua prossima morte.

Meno problematici, ma comunque di iconografia molto originale sono i mosaici disposti sui lati: *Meleagro ed Atalanta* – fra di loro giace il corpo del cinghiale ed alle spalle di Atalanta è uno dei Testiadi, suoi zii -, *Io ed Argo* - con un'insolita iconografia per cui Hera al centro indica ad Argo Io, posta alle spalle della dea - ed *Afrodite e Adone*.

Molto particolare è anche la rappresentazione di **Fedra ed Ippolito**. Da destra è rappresentato Ippolito, vestito da cacciatore, con tunica, mantello, sandali, lancia nella sinistra e corona di foglie fra i capelli, che ha appena gettato per terra le tavolette; al centro, leggermente arretrata, è la nutrice, che indica al giovane Fedra, insolitamente in piedi sulla sinistra, col capo velato che si cinge la vita con un braccio e si porta la mano quasi al viso, a reggere con una mano il velo. La scena è chiusa sulla sinistra da una colonnina su cui poggia una statuetta di Venere Anadiomene.

Diversi sono gli elementi da notare, sia nell'ambito della composizione generale del tappeto musivo sia nel caso specifico del mosaico con Fedra ed Ippolito. Nell'ambito della struttura del pavimento, certamente è da sottolineare il principio di simmetria che guida la composizione tripartita di ogni quadro, per cui, nonostante le differenze nella struttura fra i quattro pannelli, si registra un certo ordine nella disposizione dei personaggi. Non solo, ma anche dal punto di vista contenutistico si nota che il tema della caccia funge da costante, in particolar modo negli episodi di Ippolito,

Meleagro ed Adone⁴⁹². È interessante notare, a questo punto, come venga utilizzato un tema che abbiamo visto essere molto diffuso in ambito funerario nel mondo romano: in questo caso, però il trattamento del mito vira non sui contenuti puramente eroici della caccia, ma su altri significati del mito presentato, in cui la caccia è solo uno degli elementi, ma non una delle scene rappresentative principali. In questo è esemplificativo la riproposizione di un accostamento fra due miti che abbiamo già riscontrato in ambito funerario, ovvero Fedra ed Ippolito ed Afrodite e Adone. Ma mentre nel mondo funerario, in particolare nei rilievi su sarcofagi, i miti di Ippolito ed Adone sono raccontati puntando il primo sulla scena del rifiuto/saluto per la partenza per la caccia e della caccia vera e propria, ed il secondo sulla partenza dell'eroe e la sua tragica morte. In questo caso invece, entrambe le immagini sono "tarate" non sull'eroismo del protagonista e neanche sulla sua morte, né tanto meno sulla malattia di Fedra, quanto piuttosto sull'aspetto sentimentale della vicenda. L'accostamento fra i due miti che nel caso dei sarcofagi si traduce in una somiglianza "formale" – che poi solo formale non è, dal momento che il modo in cui è rappresentato il mito ci informa di quale senso avesse in quel contesto, di come fosse percepito dall'osservatore e dal committente – che può portare anche a fraintendimenti iconografici; in questo caso, in un contesto domestico, il racconto mitico è modellato sui suoi significati più puramente legati alla vicenda amorosa, tenendo in secondo piano tutti quegli aspetti di carattere eroico e più specificamente funerario che sui sarcofagi erano stati sottolineati e che ne avevano posto l'affinità. Questo anche per rimarcare come non esista una specificità nell'utilizzo di alcuni temi in contesto funerario, rispetto ad altri, ma come "un 'racconto per immagini' non ha un significato 'esterno' alle immagini stesse, del quale

⁴⁹² Questi tre personaggi, insieme a Narciso, Tiresia ed Atteone compaiono anche in un altro mosaico di Antiochia (Hatay Museum 1016; LEVI 1947, p. 338, fig. 136; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 8, p. 447) con scena di caccia.

vada eventualmente proposta una interpretazione simbolica: esso è quello che la storia iconografica di quell'immagine porta con sé, e la 'applicabilità' di un determinato racconto all'ambito funerario non è indipendente rispetto all'immagine, ma risulta da quella storia iconografica e da quel contesto⁴⁹³”.

Per quanto riguarda la scena di Fedra ed Ippolito, è rilevante la presenza delle tavolette ed il gesto plateale con cui Ippolito le getta a terra: non è certo la prima volta che vediamo un riferimento reale alla consegna delle tavolette, che pure talvolta compaiono quasi come semplici attributi a completamente mitologico della scena. In questo caso, però, vi è un'inedita violenza nel gesto del gettare a terra le tavolette che finora non avevamo mai riscontrato. Un altro elemento di rilievo è la presenza della statuetta di Afrodite, che in qualche modo serve a marcare il significato della scena, a porre l'intera vicenda sotto il segno di una divinità ben precisa, che non a caso è posta accanto a Fedra, colei che appunto soffre per amore: una sofferenza ben espressa dal volto tormentato della donna, dalla aria vagamente trasandata che le conferiscono le braccia scoperte ed i capelli scomposti sotto il velo, a maggior ragione se pensiamo alle rappresentazioni finora esaminate, in cui è sempre rappresentata dolente sì, ma in atteggiamento assai composto ed abbigliata da regina. E con l'iconografia di Fedra veniamo dunque all'aspetto più originale del mosaico. Come messo in luce da LEVI⁴⁹⁴ la regina compare nella posa generalmente nota come quella della Pudicitia con braccio sulla vita e mano che solleva il velo, quasi a volersi coprire il volto. Ma il tipo, che genericamente va ad indicare una donna afflitta in atteggiamento mesto, per questo noto anche come “motivo di Penelope”, nell'arte imperiale venne utilizzato anche per personificazioni di popolazioni barbare

⁴⁹³ BRAGANTINI 2003, p. 238.

⁴⁹⁴ LEVI 1947, p. 75.

sottomesse: basti pensare alle donne barbare che compaiono nell'Arco di Costantino o ancora alla cd Thusnelda della Loggia dei Lanzi di Firenze⁴⁹⁵, che con quel gesto associato al seno nudo ed alla capigliatura scomposta esprime perfettamente il senso della schiavitù, della sottomissione e dell'umiliazione⁴⁹⁶. È di estremo interesse, dunque, notare come il dolore e la pena d'amore di Fedra, sentimenti generalmente resi rappresentando la donna seduta e col capo malinconicamente poggiato sulla mano, si esprimono attraverso una posizione ed un gesto che indicano stati d'animo più gravi, come la sofferenza, il dolore, la pena, l'umiliazione della schiavitù addirittura⁴⁹⁷. L'utilizzo di questo schema si spiega con il fatto che non si assiste solo al rifiuto della profferta amorosa, ma all'umiliazione del gesto di Ippolito che sprezzante getta per terra le tavolette.

Non si tratta dunque dell'iconografia tradizionalmente consolidata nel mondo romano per il mito di Fedra ed Ippolito, né per quanto riguarda l'impostazione della scena, né dei singoli personaggi. Sia Fedra che Ippolito e la nutrice sono ben caratterizzati nella loro specificità, cercando di rendere al meglio le caratteristiche dei singoli personaggi; nel caso di Fedra viene utilizzato addirittura un tipo iconografico noti in tutt'altro contesto e con diverso significato per spiegare al meglio la sua malattia d'amore, la sua passione e la sua sofferenza. Sofferenza d'amore che viene sottolineata dalla presenza di Afrodite: non è certo un caso che nei contemporanei rilievi su sarcofagi il tempietto rappresentato sia quello di Artemide, laddove è il valore di Ippolito che si vuole sottolineare, la sua Virtus; qui, invece, è senza dubbio l'aspetto sentimentale della vicenda che viene

⁴⁹⁵ CAPECCHI 1975 in particolare p. 172, con bibliografia; BOBER - RUBINSTEIN 1986, p. 198 ss, fig.166. Per il motivo di Penelope cfr anche in generale SETTIS 1975, pp. 4 - 17.

⁴⁹⁶ ZANKER 2002b.

⁴⁹⁷ L'utilizzo di uno schema iconografico che, conservando un suo significato iniziale va a connotare altre situazioni è stato messo in luce, per la scultura ideale da LANDWEHR 1998.

messo in risalto, puntando sulla malattia d'amore di Fedra, la sua umiliazione ed il suo dolore.

L'intero mosaico è dunque dominato da un'estrema e precisa demarcazione dei caratteri dei personaggi; elemento che unito alla scelta di miti magari non originalissimi, ma in redazioni creative ed inconsuete – si vedano Io ed Argo, Meleagro ed Atalanta, Adone ed Afrodite ed anche e soprattutto il quadro centrale, dall'individuazione quanto mai incerta - contribuisce a delineare il quadro di una committenza colta e raffinata e di un artigianato di altissimo livello, in grado di plasmare la tradizione iconografica per trarne immagini nuove e ricche di significato.

La Casa di Dioniso a Nea Paphos

La **Casa di Dioniso a Nea Paphos**⁴⁹⁸ (FM 2) è una casa dalla pianta di ispirazione ellenistica, sicuramente una delle più ricche e signorili della capitale dell'isola di Cipro; essa è generalmente datata alla seconda metà del III sec. d.C. sulla base delle decorazioni geometriche che circondano i pannelli figurati⁴⁹⁹.

A partire dall'ingresso della casa fino ad arrivare al triclinio si susseguono una serie di mosaici a soggetto mitologico che creano un vero e proprio percorso visivo all'interno della dimora. A partire dall'ingresso si susseguono tre sale con rispettivamente Narciso alla fonte, le Stagioni ed un pavone. Si accede, quindi, all'atrio, attorno al quale ruota la decorazione della casa.

Il centro dell'atrio è occupato da un impluvio, attorno al quale si dispongono scene di caccia e di animali sui lati N, S ed E, mentre il lato O è decorato da raffigurazioni mitologiche: **Piramo e Tisbe, Dioniso con Ikarios ed i primi bevitori di vino, Poseidone ed Amymone, Apollo e Dafne**. Sull'atrio si aprono una serie di sale di rappresentanza, la più monumentale delle quali, il triclinio, è decorato da un grande tappeto con scena di vendemmia, bordata verso l'ingresso della sala con la raffigurazione del trionfo di Dioniso⁵⁰⁰. Nelle sale adiacenti, a N, compaiono i mosaici con le rappresentazioni di **Fedra ed Ippolito** e del **ratto di Ganimede**. Tutti i personaggi sono rappresentati su fondo neutro, senza alcuna attenzione alla contestualizzazione spaziale delle varie scene⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ NICOLAU 1963; NICOLAU 1967; ELIADES 1984; MICHAELIDES 1987, pp. 14 - 21; BALTŲ 1992, pp. 418 - 421; KONDOLEON 1997.

⁴⁹⁹ Un modo di rappresentare che, insieme alla scelta del tema della caccia, avvicina questa produzione a quella di Piazza Armerina. Cfr KONDOLEON 1997, p. 30 ss.

⁵⁰⁰ GHEDINI 1997, pp. 215 - 247.

⁵⁰¹ KONDOLEON 1997, p. 7 ss

Si viene a creare dunque un doppio percorso visivo che collega l'atrio, il triclinio e le stanze adiacenti: da un lato è il tema del vino, con l'asse creata dal mosaico con Dioniso ed Ikarios, il corteo dionisiaco e la scena di vendemmia che crea un percorso legato al vino; dall'altro un percorso su amori dall'esito infelice, che culminano visivamente nella sala con il mosaico di Fedra – un programma che nei mosaici dell'atrio potrebbe riguardare gli esempi di metamorfosi. Un terzo tema, poi, è costituito dal tema della caccia con il fregio che corre lungo tutto l'atrio.

Sia nella decorazione - in particolare nella scelta del tema della caccia, che richiama l'offerta dei giochi del circo ed evoca dunque l'idea della ricchezza e della munificenza del padrone di casa - sia nella struttura, che richiama la villa romana, si può ricostruire una volontà autorappresentativa incentrata sul prestigio sociale della committenza, ma anche sulle sue conoscenze culturali⁵⁰², entrambi elementi che fanno pensare ad una committenza economicamente e socialmente piuttosto alta.

Nonostante la scelta di temi che rientrano in una tradizione molto consolidata, si ravvisa una certa originalità nella redazione di queste immagini, in particolare del mosaico di Fedra ed Ippolito.

Sulla sinistra è rappresentato Ippolito, caratterizzato come cacciatore, nudo con la clamide sulle spalle, gli stivaletti, la lancia nella sinistra e le tavolette nella destra; ai suoi piedi, un cane. Sulla destra, su un trono decorato, è Fedra, riccamente abbigliata, col capo velato, che malinconicamente guarda verso Ippolito. A chiudere la scena sulla destra è un amorino alato con mantello, torcia, arco e frecce.

La composizione della scena è piuttosto statica, i personaggi interagiscono fra loro esclusivamente con lo sguardo, ma in realtà non vi è rappresentata alcuna azione. La mancanza di azione è tale che in realtà Ippolito non si esprime in un netto gesto di rifiuto, ma si limita a reggere

⁵⁰² Un'impostazione definita "filoromana" cfr KONDOLEON 1997, p. 320.

fra le mani le tavolette con la dichiarazione d'amore della matrigna, solo ad indicare quanto è appena avvenuto. I due personaggi, così chiaramente connotati sono più che altro delle icone, ridotti quasi a simboli di se stessi.

A consolidare questa impressione di staticità dell'immagine, si ravvisa anche una divisione piuttosto netta nei campi dei due personaggi, tanto netta che addirittura è stata soppressa la figura della nutrice: da un lato è Ippolito, la cui caratterizzazione come cacciatore è resa più completa dalla presenza del cane; parallelamente, ed in maniera interessante proprio nel punto diametralmente opposto al cane, l'amorino indica il motivo della sofferenza di Fedra, spiega la ragione della sua posa malinconica e sofferta. Amorino che, recando una torcia fra le mani può indicare la morte di Fedra, la passione amorosa, ma anche un riferimento alla sua condizione di donna sposata.

Anche in questo caso, dunque, come nel caso di Antiochia ed in generale come si è visto nelle rappresentazioni di ambito domestico, si può ravvisare la volontà di porre l'attenzione della narrazione sull'aspetto più propriamente sentimentale della vicenda, ponendo Fedra sotto il diretto "controllo" di Eros. Inoltre si comincia ad assistere ad un processo che, valido per il mito di Fedra come per molti altri, porta ad una progressiva stilizzazione dei personaggi del mito.

Il mosaico di Pitney

Da una **villa di Pitney (FM 3)**, in Gran Bretagna, proviene un mosaico con un rappresentazione del mito di Fedra e Ippolito che riveste un certo interesse non solo perché in esso si ravvisa quel processo di progressiva stilizzazione dei personaggi del mito che avevamo notato per il mosaico cipriota, ma anche per l'impostazione generale dell'impianto del mosaico.

La villa di Pitney⁵⁰³ fu distrutta poco dopo la scoperta, nell'800, ed il mosaico è andato perduto ed è noto solo da una litografia colorata di Samuel Hasell del 1828. Stando al disegno il mosaico risulta diviso in due pannelli, presumibilmente in virtù di una divisione funzionale dell'ambiente fra anticamera e sala vera e propria. Nella prima parte è un tappeto con meandro a svastica formati da trecce che creano quattro riquadri bianchi in cui sono inseriti putti con attributi di stagioni; il secondo tappeto, invece, presenta un ottagono formato da trapezi contigui che formano al centro un ottagono. Ognuno di questi spazi occupato da un personaggio mitologico. Al centro è rappresentato Dioniso, seduto e drappeggiato dalla vita in giù, caratterizzato da una coppa nella mano destra ed un tirso nella sinistra. Nei trapezi invece sono rappresentati, in senso antiorario: una figura femminile, molto lacunosa e di dubbia identificazione; un personaggio maschile vestito alla maniera orientale, con berretto frigio, della cui identificazione si discuterà in seguito; una figura femminile seminuda con mantello rigonfio sulle spalle e lunga lancia nella mano (una Menade?); un personaggio maschile con caduceo, identificabile senza molti problemi con **Mercurio**; una figura femminile, abbastanza lacunosa, con brocca in mano che grazie all'associazione con Nettuno ed alla presenza della brocca si può

⁵⁰³ SMITH 1977, pp. 150 - 1; LANCHÀ 1997, pp. 289 - 290; COSH - SEAL 2006 pp. 282 - 4.

identificare con la ninfa **Amymone**⁵⁰⁴; una figura maschile con tridente e corona, **Nettuno**; un personaggio femminile in atteggiamento pensoso e con delle tavolette ai piedi, ovvero **Fedra**; infine, un giovane nudo con mantello sulle spalle e lancia nella mano sinistra, che scappa, **Ippolito**. Il personaggio in abbigliamento orientale è stato finora identificato come Tiresia⁵⁰⁵; alla luce dell'abbinamento con una figura femminile, però, credo che esso possa essere identificato anche in altro modo, dal momento che a quanto pare il ritmo del mosaico è basato su un susseguirsi di coppie di amianto. Un altro personaggio che nella tradizione iconografica è caratterizzato come orientale è infatti **Paride**, che potrebbe essere rappresentato mentre cerca di persuadere **Elena** a cedere alle sue profferte amorose, un tema nota già nella pittura romana e pompeiana in particolare, dove Paride compare in vesti orientali⁵⁰⁶.

L'identificazione dei due soggetti che compaiono nei trapezi che corrispondono all'ingresso come *Paride ed Elena* confermerebbe la scelta di un programma figurativo, certo piuttosto blando e generico, basato essenzialmente sulla passione amorosa. Ma anche se così non fosse, l'osservazione della disposizione delle figure induce comunque a pensare che alle spalle vi sia un programma pensato nelle posizioni e nell'orientamento dei singoli personaggi in modo creare un percorso visuale all'interno dell'ambiente.

⁵⁰⁴ Cfr il mosaico di Carranque ARCE 1986; BLAZQUEZ1986, p. 130; GALIANO1991, p. 28 ss.

⁵⁰⁵ LANCHI 1992, p. 289.

⁵⁰⁶ Si veda ad esempio la pittura dalla casa di Giasone IX 5, 14 - 16 di Pompei con Paride che cerca di persuadere Elena, in cui Paride compare in vesti orientali: questa versione della scena della persuasione di Elena a seguire Paride si ritrova anche in una replica frammentaria dal tablino della casa degli Amorini Dorati, dalla casa dei Cinque Scheletri e da Ercolano. Si tratta di un'iconografia che compare già nella pittura vascolare greca –una versione con Paride seduto ed Elena in piedi compare in una pittura vascolare databile al 440 a.C. –ma solo nella ceramica italiota del V e IV sec. a. C., mentre un'iconografia differente è attestata in una pittura vascolare attica del V secolo (Amphoriskos Berlino 30036) in cui Elena che viene spinta da Afrodite ad accettare l'amore di Paride, all'in piedi accanto alla dea, alla presenza di *Himeros*, il Desiderio. Paride compare in vesti orientali. ZEV1964, p. 49.

Infatti, i personaggi all'interno dei trapezi sulla direttrice dell'entrata (che essa fosse in corrispondenza del mosaico con gli amorini o meno, poco importa) sono statiche e frontali, mentre le altre sono caratterizzate da un movimento o da una postura alternativamente verso destra o verso sinistra, tale da conferire un senso rotatorio a tutta la composizione. Una sensazione che è ulteriormente rafforzata sia dagli sguardi che si incrociano per ogni coppia, espediente che funge da legante fra i diversi trapezi, sia dal fatto che i personaggi non ortogonali all'entrata, Mercurio, Nettuno, Ippolito ed in parte anche Paride, con la spiccata torsione del busto, sono rappresentati in movimento, il che asseconda l'andamento circolare del mosaico.

Tornando all'iconografia di Fedra ed Ippolito, è interessante notare come davanti alla profferta amorosa della matrigna, la reazione del giovane sia quella addirittura di una fuga, una rappresentazione piuttosto naïf del rifiuto di Ippolito. Il torso quasi nudo di Fedra, malata d'amore e pensosa, il suo gesto malinconico dall'altro lato la corsa un po' goffa di Ippolito servono ancora una volta a marcare il significato della scena come erotico, sentimentale, senza alcun connotato eroico.

Il mito di Fedra viene quindi proposto in un'iconografia piuttosto particolare: se la presenza delle tavolette, la postura di Fedra e l'abbigliamento di Ippolito rientrano in una tradizione figurativa piuttosto consolidata, certo la fuga di Ippolito è piuttosto insolita. La spiegazione certo più probabile a questa scelta iconografica risiede certo nel fortissimo legame con il suo contesto decorativo, da cui è stata evidentemente condizionata: rappresentando una serie di inseguimenti d'amore, il tema del rifiuto di Ippolito è diventato una fuga. Ancor una volta, quindi, è il contesto a condizionare la scelta del mito, ma ancora più il suo trattamento, la sua resa ed il significato che esso assume all'interno della decorazione figurata.

I mosaici di Sheik Zouède e di Madaba

Il mosaico policromo pavimentale di **Sheik Zouède (FM 4)**, ora conservato all'Ismailiya Museum, proviene da una villa, situata sulla cima della collina che porta questo nome, scavata nel 1913 da J. CLEDAT⁵⁰⁷: essa comprendeva, oltre al mosaico con la raffigurazione del mito di Fedra ed Ippolito, che decorava un'ampia sala rettangolare, anche mosaici geometrici; alla villa apparteneva anche un complesso termale, scavato in quella stessa occasione ed anch'esso decorato con mosaici geometrici.

Il pavimento musivo della sala (a) è formato da tre registri: quello inferiore comprende un'iscrizione in greco inscritta in una tabula ansata che recita: "Se mi ami, uomo, entra gentilmente in questa grande sala ed allora la tua anima godrà dell'arte. Cipride indossa lo splendido peplo tessuto dalle Cariti in un mosaico di delicate tessere di pietra, nel quale ella profuse la sua grazia"⁵⁰⁸. Il pannello mediano include invece un **tiaso dionisiaco**, organizzato su due registri. Su uno sfondo neutro, e senza una linea divisoria, sfilano così, nella parte inferiore e da sinistra a destra, Eracle ebbro con clava e pelle di leone sorretto da un satiro, Pan con grappoli d'uva, entrambi accanto ad una pantera, un satiro con nebride che suona il corno ed una menade danzante con tirso e tamburello, e nel registro superiore un papposileno su un asino, un satiro danzante ed infine il carro di Dioniso trainato da due centauri e guidati da un erote.

Il registro superiore è invece occupato dalla rappresentazione del mito di **Fedra ed Ippolito**. A partire da sinistra compare Fedra, seduta e riccamente ingioiellata, seduta sotto un edicola che può essere interpretata come un tempio od un palazzo; a destra è la nutrice, copra la

⁵⁰⁷ CLEDAT 1915, pp. 21 - 8.

⁵⁰⁸ Per la funzione di queste iscrizioni nei mosaici tardo romani e provinciali cfr DUNBABIN 1999, pp. 323 - 4.

quale vola Eros, che consegna la lettera ad Ippolito, vestito da cacciatore con lancia e cane ai piedi, mentre la scena è chiusa sulla destra da due compagni di caccia del giovane con un cavallo; ogni personaggio è corredato di iscrizione con il nome.

Il tema risulta noto e diffuso in ambiente bizantino sia per le testimonianze letterarie –come il già citato testo di Procopio di Gaza⁵⁰⁹ - che per le evidenze dei materiali - basti pensare al mosaico di **Madaba in Giordania**, ma anche alle testimonianze della arti minori⁵¹⁰ - .

Il mosaico riprende sostanzialmente l'iconografia ben nota per il tema: **Fedra** seduta in atteggiamento malinconico, la nutrice che si avvicina ad **Ippolito**, i compagni del giovane, le allusioni alla caccia (cane, cavallo, abbigliamento di Ippolito). Gli elementi di originalità vanno certamente ritrovati nell'uso della lettera, sul quale è didascalicamente iscritto il nome di Fedra, che come abbiamo visto è abbastanza diffuso in ambito provinciale, ma soprattutto nella posizione di Fedra: la regina si trova all'interno di un'edicola, che gli studiosi che più di recente si sono occupati del mosaico⁵¹¹ interpretano come palazzo o tempio. Il fatto che però all'interno dell'edicola si vedano chiaramente dei tendaggi indurrebbe però a propendere per l'identificazione con il palazzo: quindi non solo una connotazione molto chiara di Fedra come regina, ma anche una fortissima demarcazione spaziale, che separa nettamente la vicenda che si svolge nel palazzo – Fedra che soffre per amore – e quello che accade fuori – la consegna della lettera e la partenze di Ippolito ed i suoi compagni per la caccia. Si delinea, dunque, una rappresentazione in linea con le tendenze che abbiamo colto nelle rappresentazioni di ambito provinciale: esaltazione delle specificità di ogni personaggio, frutto di una marcata

⁵⁰⁹ FRIEDLANDER 1939, *passim*.

⁵¹⁰ Come il piatto da Costantinopoli (Washington, Dumbarton Oaks Coll. 49.6) con la lettura della lettera da parte di Ippolito alla presenza di Fedra, databile al 500 - 550 d.C.

⁵¹¹ OVADIAH - GOMEZ DE SILVA - MUCZNIK 1991.

caratterizzazione, originalità nella combinazione dei diversi elementi della tradizione e grande libertà espressiva nei confronti di quest'ultima. Il tutto combinato in una composizione paratattica ed organica. Caratteristiche della composizione che, unite allo stile di esecuzione dei singoli personaggi, avvicinano questo mosaico alla decorazione musiva di Piazza Armerina⁵¹², contribuendo a definire la datazione fra la metà del IV e la metà del V sec. d. C.

Più tardo, metà del VI sec. d. C., è il mosaico di Madaba, proveniente dalla cosiddetta Sala dell'Ippolito nella Chiesa della Vergine, un mosaico che, pur proveniente con grande probabilità da un contesto pubblico non può non essere considerato di grande importanza per lo studio dell'iconografia di Fedra ed Ippolito in questo orizzonte cronologico.

All'interno di una ampia esedra sottostante la chiesa della Vergine di Madaba si trova una sala ad una navata decorata da due mosaici separati da una fascia con motivi ornamentali: nel registro superiore è, ancora una volta, una rappresentazione di Afrodite e Adone, stavolta in trono: la dea, riccamente ingioiellata e col busto scoperto, minaccia un amorino con un sandalo mentre un altro amorino le tiene il piede nudo; intorno sono le Grazie ed una contadina. Nella fascia inferiore del mosaico, fortemente lacunoso, è la rappresentazione di Fedra ed Ippolito. Dalla sinistra vediamo le ancelle che assistono Fedra, mentre la nutrice si rivolge ad Ippolito, di cui si conserva solo il nome iscritto, attorniato dai servi, i compagni di caccia e da un falconiere; le due raffigurazioni sono separate da una fascia decorativa comprendente mostri marini, forse un'allusione alla tragica morte di Ippolito. Non si conosce la destinazione della sala, forse un tempio di Afrodite, in linea con la restaurazione classica di età giustiniana, o una sala giudiziaria; in ogni caso, la presenza delle personificazioni della città di

⁵¹² Ibid. p. 25 ss.

Roma, Gregoria e Madaba nella parte superiore del mosaico lasciano comunque intendere una destinazione pubblica dell'edificio.

Come si diceva, per questo mosaico è stata suggerita⁵¹³ una derivazione dall'opera letteraria di Procopio di Gaza, l'*Ekfrasis eikonos*, con cui in effetti esistono diversi punti di contatto: anche se alcuni sono un po' troppo generici per poter essere considerati assolutamente calzanti, come la presenza delle ancelle e la malattia d'amore di Fedra, la presenza del falconiere nel mosaico di Fedra e della contadina in quello di Afrodite, entrambi i personaggi chiaramente menzionati da Procopio e presenti solo in questo esemplare, sembrerebbe confermare questa ipotesi.

Concludendo, è interessante notare come l'iconografia del mito di Fedra ed Ippolito sia stata recepita nei diversi ambiti geografici e, a seconda del sostrato culturale e figurativo delle diverse province, riformulato e reinventato con grande originalità rispetto ad una tradizione iconografica che, pur avendo mostrato già la propria capacità di adattarsi ad i diversi contesti decorativi e funzionali, si presentava comunque come già ben formata e consolidata. Questa "libertà" ed autonomia rispetto allo schema che un sottende a tutta questa produzione, come si è visto estremamente differenziata, naturalmente si esplica in maniera molto diversa a seconda dei contesti geografici: dalla grande raffinatezza espressiva, che arriva a proporre per Fedra un'iconografia nota in altro contesto "modellandola" sui suoi sentimenti, e dall'attento programma figurativo di Antiochia, alla semplificazione del mosaico di Pitney, il dato comune che emerge è comunque un lavoro continuo di adattamento dell'immagine del mito ai bisogni espressivi e autorappresentativi della committenza.

⁵¹³ BUSCHHAUSEN 1988, pp. 124 ss.

***Sarcofagi di produzione urbana e locale fra la fine del II e
l'inizio del III sec. d.C.: il tema della partenza di Ippolito per
la caccia e la trasformazione di un'iconografia***

Alle rappresentazione di IV Stile, in particolar modo alla prima pittura della Domus Aurea, vengono generalmente rapportate le raffigurazioni del mito di Fedra ed Ippolito⁵¹⁴ presenti su un gruppo ben circoscritto di sarcofagi di fattura urbana, ma con esemplari anche di officine locali, datati fra la fine del II (180 - 190)e la prima metà del III sec. d.C.(230 - 240).

Questa classe di esemplari segue una struttura iconografica apparentemente abbastanza omogenea, sebbene sussistano delle differenze sia nel numero dei personaggi rappresentati sia nell'atteggiamento dei personaggi principali, in particolare proprio Fedra ed Ippolito.

I rilievi sono divisi a metà da una colonna. A destra della colonna lo schema prevede generalmente Fedra seduta, attorniata dalle sue ancelle, la nutrice che si avvicina ad Ippolito, il quale rivolge verso l'anziana donna quello che sembra un plateale gesto di rifiuto e di cui più avanti analizzeremo il significato; a chiudere la scena sulla destra sono uno o più servi di Ippolito con un cavallo e dei cani; sullo sfondo sono a volte rappresentati un *parapeétasma* alle spalle di Fedra ed un tempietto alle spalle di Ippolito, elementi che possono comparire anche isolati o invertiti. A destra della colonna è rappresentata una scena di caccia, con Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui sono generalmente *Virtus* ed uno o più cacciatori; dalla destra proviene il cinghiale, di solito attaccato dai cani.

Vediamo dunque nel dettaglio come sono costruite queste immagini, se ed in che modo possono essere effettivamente accostate alla pittura della

⁵¹⁴ LINANT DE BELLEFONDS 1990, p. 461.

Domus Aurea e quali delle differenze che si riscontrano nell'iconografia sui sarcofagi può essere spiegata con la destinazione funeraria di questi rilievi. Interessante è anche notare quali sono le varianti nella rappresentazione dei diversi personaggi, poiché proprio nelle differenze e nelle eccezioni si possono cogliere le sfumature di significato conferite alla scena rappresentata. Nell'analisi di queste raffigurazioni il mio intento è, in particolare, quello di cercare di distinguere e comprendere, nel passaggio della tradizione iconografica del mito all'ambito funerario, quali siano gli elementi figurativi ed iconografici "aggiunti" e sovrapposti all'immagine del mito che possano caratterizzarsi come chiaramente funerari e quali elementi insiti nel mito siano stati modificati per adattare le vicenda al contesto ed al messaggio di destinazione.

Cominciamo con uno dei più antichi sarcofagi della serie, il sarcofago di **Pisa (FS 1)**, che si caratterizza come il più vicino dal punto di vista della composizione dell'immagine all'affresco della Volta Dorata della Domus Aurea: Fedra è seduta sulla sinistra col capo velato ed il diadema ed ha lo sguardo rivolto verso il centro della scena, dove Ippolito sta parlando con la nutrice, portando la mano al petto in un composto gesto di rifiuto e di allontanamento dall'anziana donna; i due personaggi principali sono evidenziati dalla presenza sullo sfondo di un tempietto dietro il capo di Fedra e di un *parapeétasma* dietro Ippolito.

Già nei rilievi immediatamente successivi, databili alla fine del II ed il primo decennio del III sec. d.C. - Roma, **Villa Albani**, 135 (180 - 190 d.C.) (**FS 2**); Parigi, **Louvre** Ma 1029 (190 - 200 d.C.) (**FS 3**); **Vaticano**, Museo Gregoriano Profano 10400 (210 d.C.) (**FS 4**), l'immagine cambia: la regina è sempre rappresentata seduta sulla sinistra col capo velato ed il diadema, ma è voltata all'indietro verso un'ancella, mentre Ippolito non si porta la mano al petto, ma tiene il braccio destro alzato in direzione della nutrice.

Un ulteriore cambiamento si registra in due sarcofagi prossimi della prima metà del III sec. d.C. - Roma, chiesa di **San Clemente** (210 - 220 d.C.) (**FS 5**); **Firenze**, Uffizi 98 (230 - 240 d.C.) (**FS 6**)-, in cui Fedra non si gira semplicemente come a consigliarsi con un'ancella, ma compare semidistesa sul trono, come malata: si tratta di quella che abbiamo già identificato come l'iconografia definita "motivo di Fedra" da C. PICARD⁵¹⁵, ovvero quello della donna morente semiabbandonata su un trono assistita da una o più ancelle, molto diffusa nell'arte funeraria greca del IV sec. a.C..

Vediamo dunque come questi elementi e varianti possono essere combinati fra loro e ricomposti in un processo evolutivo di cui si possa rintracciare il significato.

Innanzitutto si possono rintracciare all'interno della scena degli elementi tipicamente e specificamente funerari in qualche modo "aggiunti" e sovrapposti alla consueta narrazione della vicenda di Fedra e Ippolito.

In primo luogo la presenza dell'amorino accanto a Fedra: il personaggio è sì presente nella pittura della Domus Aurea, ma con ben altra funzione, indicando Ippolito e quindi puntando sull'aspetto amoroso della vicenda⁵¹⁶. Nel caso dei rilievi sui sarcofagi, invece, l'amorino guarda Fedra e in alcuni casi è appoggiato ad una fiaccola rovesciata –nell'esemplare del Vaticano - o le tende la torcia verso il viso – esemplari di Firenze (**FS 7**) e di Capua (**FS 9**)- in entrambi i casi con un chiarissimo riferimento alla sfera funeraria, incentrata in particolare sul personaggio di Fedra⁵¹⁷.

⁵¹⁵ PICARD 1955, p. 1437 - 38; cfr inoltre DEVAMBEZ 1955, p. 121 - 135. GHIRON - BISTAGNE 1981; GHIRON - BISTAGNE 1982; GHIRON - BISTAGNE 1988.

⁵¹⁶ Funzione simile a quella che riveste anche nella pittura della Volta Dorata con Marte e Venere, in cui l'amorino alato si trova a fianco ai due amanti.

⁵¹⁷ Del resto nella ceramica apula, considerata "il crogiuolo dove si fabbrica l'alchimia delle immagini da cui sarà attinto il simbolismo funerario romano", le figure di Afrodite e di Eros hanno spesso una forte connotazione funeraria: la dea dell'amore e del matrimonio è chiamata anche *Ana Afrodite* ed è spesso seguita da Eros con la fiaccola, non più simbolo matrimoniale, ma funerario, idee che si spiegano con la diffusione dell'orfismo e del pitagorismo nell'Italia meridionale. Cfr GHIRON - BISTAGNE 1981, p. 268.

Un altro motivo che ritorna spesso nei rilievi su sarcofagi è quello di Amore e Psiche: nella serie di sarcofagi di cui ci stiamo occupando, infatti, compare negli esemplari di Villa Albani, del Vaticano e di Villa Doria Pamphilj (**FS 6**).

Uno o più eroti che possono sorreggere una fiaccola funeraria ed Amore e Psiche indicherebbero da un lato la morte della protagonista e dall'altro segna lo stato dopo la morte, cioè la psiche dominata da eros, che indica una vita beata dopo la morte⁵¹⁸. Il tema di Amore e Psiche risulta infatti molto usato, e di certo il platonismo non è estraneo a questa tendenza, per esprimere la vocazione immortale dell'anima e la possibilità di beatitudine ultraterrena⁵¹⁹.

A questi elementi, che fanno parte del repertorio figurativo e dell'immaginario più propriamente funerario, si aggiungono altri fattori che rinnovano l'iconografia tradizionale e costituiscono un cambiamento del significato della scena rispetto alle immagini provenienti da contesti domestici.

Cominciamo con l'introduzione del motivo della caccia, che sui sarcofagi segue la scena con Fedra, Ippolito e la nutrice. Insieme a Meleagro e ad Adone, la cui caccia però termina con la morte dell'eroe, nei sarcofagi romani, ed in generale nell'immaginario romano, Ippolito è considerato un po' come il prototipo del cacciatore. L'eroe è rappresentato nudo con la sola clamide allacciata sulle spalle, in questo in perfetta continuità con la tradizione precedente, mentre avanza verso il cinghiale a cavallo e brandendo una lancia nella mano destra. I rimandi iconografici per questa immagine sono numerosissimi ed evidenti: da un lato, infatti, il cavaliere

⁵¹⁸ LEWERENTZ 1995, p. 126.

⁵¹⁹ TURCAN 1999, p. 134 ss.

che brandisce la lancia ha una lunga serie di richiami nell'arte ellenistica⁵²⁰, dove la caccia è usata in ambito funerario per indicare la forza e la virtù del sovrano, dall'altro il motivo della caccia ritorna nell'arte ufficiale romana di età adrianea. La caccia al cinghiale in particolare ritorna anche nei cd Tondi Adrianei reimpiegati nell'Arco di Costantino, in cui, accanto alla scena di caccia al leone ed all'orso, compare anche la caccia al cinghiale, sempre eseguita a cavallo e la silhouette del cacciatore sembra ricalcare perfettamente quelle alessandrine⁵²¹.

È l'arte ellenistica, filtrata da quella di età adrianea e dall'arte ufficiale romana, che ha generato l'immagine di Ippolito cacciatore sui sarcofagi romani: Ippolito ricorda l'imperatore che caccia il cinghiale sui tondi adrianei, ma anche altre immagini dell'arte ufficiale, per la Virtus che segue personalmente Ippolito e per il fatto che combatte il nemico dall'alto, come l'imperatore con i barbari⁵²². Bellezza, coraggio, valore: sono queste le caratteristiche che vengono sottolineate nel personaggio di Ippolito in questi rilievi.

⁵²⁰ L'immagine di Alessandro che brandisce la spada su un cavallo sulle zampe posteriori trova riscontro sia in scene di caccia che in scene di combattimento. Per queste ultime si ricordino ad esempio la metopa in pietra tenera da Taranto (Museo Archeologico inv. 113760) datata al 200 a.C. e proveniente dalla tomba a camera n°1, il bronzetto da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico, inv. 4996) ed il lato frontale del sarcofago di Abdalonimo da Sidone (Istanbul, Museo Archeologico); cfr Alessandro n° 109 p. 313, n° 27 pp. 234 - 5 e pp. 138 ss; per le scene di caccia, invece, si veda il lato posteriore del già citato sarcofago di Abadalonimo da Sidone – in cui Alessandro compare a sinistra di Abdalonimo e lo soccorre contro il leone - e della grande scena di caccia al leone ed al cinghiale dipinta sul fregio soprastante l'ingresso della tomba di Filippo a Verghina (cfr ANDRONICOS 1984 p97 - 106), in cui Alessandro è generalmente riconosciuto nel giovane che compare al centro sul dorso di un cavallo sulla zampe posteriori. Fino alla scoperta della tomba di Filippo si pensava alla caccia come una tradizione prettamente anatolica e mesopotamica, in cui l'uccisione delle fiere è prerogativa del sovrano in quanto simbolo di coraggio e valore; grazie alla scoperta di questa tomba, invece risulta chiaro che le grandi azioni multiple di caccia erano già entrate nelle convenzioni funerarie dei re di Macedonia.

⁵²¹ Il motivo della caccia usato nella propaganda imperiale è inusuale nell'arte romana e di fatto resta un'innovazione di Adriano; resta tuttavia ignota la destinazione del monumento da cui provengono i Tondi, forse connessi con il culto di Antinoo, che compare in nudità eroica nel tondo della partenza per la caccia; cfr BIANCHI BANDINELLI - TORELLI 1986, n°132.

⁵²² ZANKER 2002c, p. 187.

La ragione della scelta del cinghiale come animale cacciato da Ippolito fra i vari menzionati nelle tragedie, è forse nel fatto che nell'immaginario collettivo e nella cultura greca ed orientale in particolare, dove più fortemente era sentito il valore eroico della caccia e la connotazione regale di questa attività – un concetto che è solo con Adriano che viene introdotto a Roma -, il cinghiale era l'animale più pericoloso e difficile da cacciare, quello che richiedeva più destrezza: nella tradizione macedone, ad esempio, nessun nobile poteva sedere a banchetto su una κλινε se prima non avesse ucciso un cinghiale senza l'ausilio della rete come prova di destrezza e valore⁵²³.

Il motivo della caccia al cinghiale è diffusissimo sui sarcofagi di età imperiale, legati a personaggi come Meleagro ed Adone in particolar modo, ma in questi rilievi la caccia avviene sempre a piedi, come del resto avveniva nella realtà del mondo romano⁵²⁴, mai a cavallo. La ragione della scelta di rappresentare Ippolito a cavallo è data quindi da due fattori: da un lato mostrare la grande virtù ed il valore di Ippolito utilizzando un'iconografia che rimandasse molto chiaramente ad una serie di immagini appartenenti al mondo alessandrino ed a quello romano che incarnassero principi di coraggio, destrezza, ma soprattutto virtù, presente anche come personificazione accanto al cacciatore; d'altro canto è bene ricordare che la morte del giovane avviene a cavallo, e questo animale potrebbe dunque costituire un riferimento alla sua morte, sebbene il giovane non trovi la morte nella caccia, ma solo in seguito.

Per quanto riguarda la scena di Ippolito e Fedra con la nutrice, una modifica dell'impostazione tradizionale della scena si ritrova nella figura di Ippolito che, come si è detto prima, tiene il braccio destro alzato. Il gesto di Ippolito, se interpretato come un gesto di rifiuto, costituirebbe un

⁵²³ ANDERSON 1985, p. 80.

⁵²⁴ ANDERSON 1985, p. 105.

cambiamento dell'iconografia della scena rispetto alle pitture di contesto domestico, dove come si è visto Ippolito è rappresentato di spalle rispetto alle due donne, sia che porti semplicemente il braccio al petto sia che alzi il braccio in un plateale gesto di rifiuto.

In un recente lavoro Paul ZANKER⁵²⁵ prendendo in esame i sarcofagi con il mito di Fedra e Ippolito sembra aver dimostrato il reale valore del gesto di Ippolito. Osservando questi rilievi, infatti, si vede come il clima della rappresentazione e i servi che si allontanano conducendo via il cavallo sembrano suggerire il significato del gesto come un atto di commiato, seguito dalla partenza per la caccia.

Di conseguenza si spiega anche la posizione e l'iconografia di Fedra, che, ad eccezione del sarcofago di Pisa - che, come si è visto, è il più vicino alla pittura della Domus Aurea e ad altre pitture domestiche di IV Stile - si trova sempre voltata all'indietro malata o mentre parla con un'ancella. Come nelle pitture pompeiane, la figura di Fedra è estranea all'azione, isolata dal contesto narrativo, chiusa nel suo dolore. Ma se davvero, come la struttura generale di questi rilievi sembra confermare, il gesto di rifiuto di Ippolito si trasforma in qualcos'altro, il personaggio di Fedra non è più colpevolizzato, del suo amore peccaminoso non resta memoria: della donna è solo messa in luce la sofferenza per la partenza dell'amato, il suo dolore, non la sua colpa⁵²⁶. Così perde consistenza la teoria di P. GHIRON BISTAGNE secondo cui l'iconografia di Fedra che si volta indietro indicherebbe *"un influsso della tragedia di Seneca e l'impressione durabile prodotta dalla lotta drammatica dell'eroina...il segno che per il pubblico del tempo imperiale, il dramma di Fedra era prima di tutto un dramma psicologico e morale: nel viso voltato della regina si legge il rifiuto di tutto, anzi, il rifiuto della vita"*⁵²⁷. La

⁵²⁵ ZANKER 2002c, p. 184 - 197.

⁵²⁶ In questo è assimilabile a tutta una serie di eroine e divinità, come ad esempio Venere. Cfr GHIRON - BISTAGNE 1982, p. 46.

⁵²⁷ GHIRON - BISTAGNE 1981, pp. 285 - 6.

posizione di Fedra⁵²⁸ non solo è, come si è visto, molto più antica del dramma senecano e già legata nelle sue varianti a vari contesti – malata in contesti funerari nell’arte greca e “in consultazione” nella casa di Giasone -, ma non è in nessun modo riferibile specificamente ad un ambito teatrale, perché con una diversa interpretazione dei diversi elementi tutta la scena ha cambiato significato.

A supporto di questa teoria vorrei citare dei casi che secondo me sono esemplificativi di questo profondo mutamento del significato che viene conferito al mito.

In primo luogo, il caso del sarcofago della chiesa di san Clemente a Roma. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema: la regina è semidistesa, chiaramente malata e morente ed ha il capo volto verso un’ancella alle sue spalle, mentre un amorino di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alla sua sinistra sono un’altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con il braccio alzato verso Fedra; sulla destra è un servo che tiene le redini di un cavallo e vi sono due cani ai suoi piedi. L’elemento interessante del rilievo è che Ippolito, contrariamente a tutti gli altri rilievi ed anche alle pitture di contesto domestico, ha lo sguardo rivolto verso la matrigna e rivolge quello che possiamo definire come gesto del saluto/rifiuto non alla nutrice, ma a Fedra, la quale a sua volta alza il braccio verso il giovane: le braccia dei due protagonisti ed i loro sguardi si

⁵²⁸ La GHIRON - BISTAGNE (*ibid.*), inoltre, distingue solo due iconografie di Fedra: una che guarda Ippolito ed una voltata, la quale riprenderebbe la Fedra senecana. In realtà abbiamo visto che esistono molto più sfumature (Fedra che guarda lo spettatore, che guarda Ippolito, voltata verso l’ancella, o malata) che vengono adottate in diversi contesti e non sono immediatamente riferibili all’ambito teatrale. Del resto, anche se la Fedra “voltata” fosse riferita direttamente al personaggio teatrale, non vedo perché dovrebbe trattarsi per forza di quello senecano, dal momento che il personaggio euripideo di Fedra è sin all’inizio intenzionata a morire, non cerca in nessun modo di cambiare la sua situazione, non è intenzionata a manifestare i suoi sentimenti al figliastro – di fatto non lo farebbe, se non fosse la nutrice a prendere iniziativa - ed è inorridita dai suoi stessi sentimenti: lì, più che in Seneca, vedrei la vergogna e la voglia di fuggire da se stessi e dal mondo.

incrociano formando un gruppo unico, ponendo la nutrice in secondo piano. Si definisce dunque un nuovo senso della scena: la nutrice che cerca di trattenere Ippolito o di convincerlo a cedere alle lusinghe amorose in realtà viene relegata in secondo piano, mentre l'incontro dei due protagonisti sembra essersi trasformato in un addio. È anche l'unico caso in cui i due protagonisti interagiscono fra di loro, mentre generalmente Ippolito che si rivolge alla nutrice e non guarda mai Fedra e la regina che dal canto suo è voltata, malata o "in consultazione" con l'ancella, tendono a frazionare l'attenzione dello spettatore sui due poli della scena.

Un esempio analogo di come il gesto sia stato trasformato è il caso dell'esemplare degli Uffizi, in cui ad una Fedra malata e morente – affiancata da un amorino con torcia che indica chiaramente la sua morte imminente - viene contrapposto Ippolito che si porta la mano al mento in segno di meditazione: l'evoluzione di quel gesto di rifiuto del portare la mano al petto che abbiamo visto nella Domus Aurea e vedremo su tutte le pitture di IV Stile. Un significato dunque completamente diverso della scena, dove il gesto che accompagnava il rifiuto e la partenza di Ippolito è stato come rilavorato dall'interno per trasformarlo in gesto che, di fronte alla morte di Fedra, può indicare meditazione, dubbio, tristezza forse, ma che sicuramente ha perso le sue connotazioni iniziali.

Un altro caso in cui si può evincere come il significato del mito di Ippolito e Fedra sia mutato nel modo in cui viene raccontato e percepito nei sarcofagi romani dato da una serie di rilievi oggetto di uno studio di R. TURCAN⁵²⁹, che confronta la redazione di alcune immagini di Adone e Afrodite con quelli di Ippolito e Fedra. Nei sarcofagi con il mito di Venere e Adone –quello del II gruppo datato alla fine del II sec. d. C. - la scena è generalmente organizzata in questo modo: nella scena della partenza per la caccia, Venere alza il braccio verso Adone come per trattenerlo,

⁵²⁹ TURCAN 1987, in part. pp. 430 - 432.

toccandogli il petto; segue la scena di caccia. Ma sul sarcofago di **Blera (VS 10)** i due protagonisti sono disposti freddamente faccia a faccia, proprio come Fedra e Ippolito. Si verifica dunque un caso interessantissimo di sovrapposizione fra due iconografie, poiché alla scena della *profectio* e del saluto fra Fedra/Venere e Ippolito/Adone fa seguito una scena di caccia in cui il cacciatore è appiettato e soccombe davanti ad un cinghiale, quindi nella rappresentazione tradizionale che connota Adone.

Su un esemplare del museo **Vaticano (VS 6)** l'abbraccio fra i due amanti, con la conseguente morte di Adone, è stato confuso con una scena di *profectio*: sulla destra si vedono infatti i compagni di caccia di Adone che tengono per le briglie un cavallo pronto a partire ed in secondo piano, dietro l'amorino che di solito si trova fra Fedra e Ippolito, si scorge il profilo di una donna che porta la stessa tunica corta di Virtus sui sarcofagi di Ippolito e la sua capigliatura rimanda al profilo dell'elmo che porta solitamente la dea. Nell'osservare questi esemplari in cui si evidenzia una sovrapposizione di iconografie così simili dal punto di vista formale, la domanda che ci si pone è fino a che punto si possa parlare di "semplici" fraintendimenti iconografici e dove invece tali "errori" non possano invece portare ad una retta comprensione di cosa realmente significassero tali miti nell'ambito dell'immaginario funerario, tesi per la quale propenderei. Infatti, anche se i due miti fossero stati in qualche modo confusi e sovrapposti per ragioni unicamente formali, anche per ignoranza dell'artigiano, resta il fatto che essi venivano rappresentati in maniera simile e quindi percepiti tanto dall'artista quanto dal committente e dall'osservatore come miti affini fra loro ed in qualche modo sovrapponibili e raffrontabili, sebbene essi fossero nelle loro dinamiche interne praticamente contrapposti⁵³⁰.

⁵³⁰ Non si dimentichi, inoltre, che Fedra è generalmente considerata come ipostasi di Afrodite e questo elemento potrebbe aver influito non poco nell'idea della redazione di questi rilievi, cfr GHIRON – BISTAGNE 1981, p. 285.

Il gesto del rifiuto, man mano che viene riproposto, finisce con il perdere la “violenza” iniziale e finisce con il cambiare significato: questo però è, a mio parere, non conseguenza di una stanca ripetizione formale o di un clamoroso fraintendimento, ma di un accostamento di significato che, più o meno consapevole, ha portato ad una sovrapposizione del significato dei due miti. Il caso dei sarcofagi sopra menzionati è, ovviamente, solo il caso più eclatante di questo processo, ma anche uno dei più significativi per comprensione di questo fenomeno.

Il cambiamento di significato della scena, che dunque sembra in qualche modo non colpevolizzare Fedra, spiegherebbe anche la ragione della presenza in alcuni sarcofagi di visi di Fedra ed Ippolito non finiti, e quindi sostanzialmente da sostituire con teste ritratte dei defunti. La presenza di teste ritratte nel caso di Fedra e Ippolito può a prima vista sembrare curiosa poiché, nella nostra prospettiva, non presentano una somiglianza “desiderabile” con la situazione del o dei defunti: quale matrona romana avrebbe desiderato identificarsi con una lasciva matrigna che insidia il virtuoso figliastro per poi denunciarlo pubblicamente di violenza e provocarne la morte? In effetti la storia, per come la conosciamo noi e per come noi moderni la percepiamo attraverso il teatro, suggerirebbe un scarso processo di identificazione fra la storia e le vite dei romani che sceglievano i miti per commemorarsi ed autorappresentarsi.

Ma abbiamo visto che in realtà ciò che viene valorizzato nel racconto mitico è la virtù di Ippolito, certo, ma anche il dolore di Fedra per la partenza dell’amato e la malattia d’amore, non restando traccia della natura immorale del suo sentimento.

Questo perché il rapporto fra la vita vera ed il mito quale rappresentato sui rilievi non è di identificazione, bensì di analogia⁵³¹: non significa raffrontare puntualmente la propria vita a quella del mito, ma serve a

⁵³¹ KOORTBOJIAN 1995, pp. 8 - 9.

mostrare la vita del defunto attraverso la lente del mito e delle verità in esso contenute: nel caso di Fedra ed Ippolito, l'universo femminile e quello maschile, l'amore e la virtù.

In conclusione osservando i cambiamenti iconografici che si registrano nelle immagini del mito di Fedra e Ippolito dalla pittura domestica ai rilievi funerari, osservando come uno stesso schema se utilizzato in altro contesto possa subire variazioni, alterazioni, modificazioni narrative che vanno a toccare il trattamento del mito e quindi il significato conferito all'intera scena, vediamo come se in ambito domestico il senso del mito è virato verso contenuti meno drammatici e più sentimentali ed in certe occasioni anche erotici – si è parlato, dunque, di un certo *addomesticamento* del mito – in ambito funerario gli stessi elementi che costituivano la scena vengono manipolati al fine di sottolineare altri contenuti funzionali al contesto ed al messaggio: la presenza della Virtù, il tema della caccia eroica sottolineano la virtù, il valore del defunto che sconfigge la morte e che coraggiosamente saluta la persona cara per affrontare il suo destino. In tal modo il rifiuto verso l'amore colpevole di Fedra via via viene assimilato ad un saluto per la partenza per la caccia, ad un commiato, un addio; sebbene la caccia di Ippolito non sia di per sé mortale, come, ad esempio, la caccia di Adone, lo sono le conseguenze del suo dialogo con la nutrice e con Fedra, così come mortale sarà per il giovane il cavallo: la scena, quindi, nella sua strutturazione complessiva e nella globalità degli elementi proposti lascia già presagire la tragicità della morte dell'eroe.

Il mito viene dunque raccontato mettendo in luce gli aspetti, i gesti, i momenti che più si addicono al contesto funerario. La libertà con cui gli elementi della tradizione iconografica vengono ricomposti e rielaborati per adattarsi alla nuova funzione, messaggio, contesto, indica che gli artisti non hanno lavorato sulla tradizione letteraria, che in un senso o nell'altro, da

Euripide a Seneca, colpevolizzava Fedra ed il suo amore scellerato, ma sulle immagini del repertorio figurativo.

Sarcofagi attici con il mito di Fedra ed Ippolito: mondo femminile e mondo maschile nella sfera funeraria

Fra l'ultimo quarto del II sec. d. C. e la fine del III si colloca la produzione di sarcofagi attici con il mito di Fedra ed Ippolito: una produzione quanto mai varia ed originale, sia riguardo il modo in cui le singole scene sono formulate sia per la proposizione di immagini ed episodi del mito in qualche modo "inediti" dal punto di vista figurativo; immagini che permettono di approfondire il meccanismo attraverso il quale un mito viene adottato per esprimere determinati contenuti, sentimenti, concetti nel contesto funerario, attraverso uno specifico trattamento del mito – quindi della scelta di un momento particolare, ritenuto in qualche modo esemplificativo di tali contenuti - e dell'immagine, modellata in questo senso. Come si è visto in precedenza a proposito della produzione di sarcofagi urbani di II secolo, uno stesso schema utilizzato in altro contesto può dunque subire variazioni, alterazioni, modificazioni narrative che vanno a toccare il trattamento del mito e quindi il significato conferito all'intera scena, dotandole di un significato nuovo, che si adatta al contesto funzionale.

Come si diceva, si tratta di una produzione dai tratti estremamente vari, in cui si distinguono in particolari due gruppi cronologicamente distinti e con tratti peculiari: la produzione di II e quella di III sec. d. C.

I sarcofagi attici del II secolo presentano un'iconografia molto particolare, interpretata dal ROBERT⁵³² come Fedra ed Ippolito a Trezene nelle vicinanze del santuario di Artemide⁵³³. Lo schema prevede, a partire da sinistra, Afrodite che indica ad Eros, inginocchiato su un pilastrino e

⁵³² ASR III, 2, n° 161; ROGGE 1995, p. 113.

⁵³³ PausaniI, 32, 3; cfr LIETZMANN 1913, p. 1868.

pronto a scoccare una freccia, Fedra, seduta col capo chino e la mano sinistra al petto, mentre la destra è presa dalla nutrice, in piedi sulla destra; quest'ultima ha il capo volto verso Ippolito, seduto con una lancia nella destra. A seguire è un servo con un cinghiale sulle spalle, mentre la scena si conclude sulla destra con un cavallo che si abbevera. Il gruppo di Fedra e quello di Ippolito sono divisi fra loro da un tempietto di Artemide, accanto al quale è un giovanetto che alza un martello. Lo schema subisce delle leggere variazioni nelle due repliche integre attraverso cui è noto, entrambi databili al 170 – 180 d.C.⁵³⁴: mentre resta tale nel sarcofago di **Beirut (FS 11)**, l'esemplare di **Istanbul (FS 12)** presenta un'ancella alle spalle di Fedra ed un giovane nudo con un mantello sull'avambraccio a destra del cavallo nel gruppo di Ippolito⁵³⁵.

I due sarcofagi differiscono anche per le scene sui lati brevi: Bellerofonte con Pegaso e la ninfa Peirene e una sfinge nel sarcofago di Beirut e Teseo che abbandona Arianna a Nasso ed una sfinge nel sarcofago di Istanbul.

Molto diversa, e decisamente più composita, la situazione dei sarcofagi prodotti nell'ambito del III sec. d. C.

I sarcofagi ascrivibili al secondo quarto del III sec. d.C., - **Tiro (FS 13)**, **Agirgento (FS 14)**, **San Pietroburgo (FS 15)** - presentano, una struttura piuttosto omogenea⁵³⁶: sul lato frontale sono rappresentati Ippolito al

⁵³⁴ Restano anche i frammenti: Antalya A 702 (ROGGE 1995, n°48 pp.148 - 9; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°29) con Afrodite, statuetta di Eros saettante su un'alta base ed un piede di Fedra; Istanbul, 1415 (ROGGE 1995, 60 p. 153; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°27) con Ippolito seduto e Atene, Mus Acrop. 2087 (ROGGE 1995, n°51 p. 150; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°30) con testa della nutrice.

⁵³⁵ A questo gruppo appartiene anche il frammento inferiore di un sarcofago perduto da Sparta, LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°28, databile al 220 - 230 d.C.; ROGGE 1995, n° 65 p. 155, tav. 76 fig. 3;

⁵³⁶ Ad eccezione del sarcofago di Woburn Abbey (**FS 16**) con due frammenti presumibilmente del lato frontale. Nel primo frammento, dal lato sinistro, vi sono quattro cacciatori; nel secondo, Fedra, seduta, è sostenuta dalla nutrice mentre un'ancella le solleva il velo; seguono due cacciatori, fra cui Ippolito. ROGGE 1995 n° 73 p. 158, LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 33. Si segnala anche il frammento di Vila Medici (Collezione Della Valle, dal 1584 murato nel giardino della Villa; ROGGE 1995 n° 63 p.

centro che parla con la nutrice che gli porge le tavolette, con i compagni di caccia di Ippolito sia a destra che a sinistra, mentre sui lati brevi compaiono le raffigurazioni della morte di Ippolito sotto il carro, e di Fedra con la nutrice, due amorini e delle ancelle; sul lato posteriore è una scena di caccia. Nella sostanza, la scena della rivelazione della nutrice ad Ippolito, mentre quest'ultimo sta per partire per la caccia risulti "stirata" fino a coprire il lato frontale ed uno dei lati brevi: parleremo in seguito delle conseguenze che questo modo di organizzare lo spazio figurativo può avere sul significato attribuibile a questa immagine nell'ambito dell'ideologia funeraria.

Apparentemente assecondante lo stesso schema, ma in sostanza diverso, è il sarcofago di **Tarragona (FS 17)**, databile alla metà del III sec. d. C., che presenta una composizione delle scene molto particolare, su cui ci soffermeremo in seguito: sul lato frontale è la scena della dichiarazione da parte della nutrice, con Ippolito al centro che parla con la donna, la quale, un po' in secondo piano, gli porge le tavolette; a destra e a sinistra sono i compagni di caccia di Ippolito. Sul lato breve sinistro si vede il trasporto del cervo cacciato, mentre sul lato breve destro è una scena non ben identificata, resa più complessa dal cattivo stato di conservazione. Sono rappresentati in sequenza una donna (la nutrice?) con tavolette che prende per le spalle un'altra donna, due uomini nudi, un cavallo ed un cane. Potrebbe trattarsi, quindi, di Afrodite, Fedra, Teseo ed Ippolito oppure della nutrice, Fedra, Ippolito ed un compagno. Sul retro del sarcofago è la scena della morte di Ippolito: da sinistra avanza un toro, e si vede una donna seminuda (Thalassa?) vicino ai cavalli sotto i quali soccombe Ippolito; a destra sono Teseo ed il messaggero che gli riferisce della morte del figlio.

154, LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 34) che presenta la teoria dei cacciatori, Ippolito e Fedra con la nutrice (ma si tratta di un pezzo pesantemente restaurato).

Alla metà del III sec. d. C. appartengono due sarcofagi in cui lo schema iconografico della rivelazione e della partenza per la caccia compare integro sul lato frontale. Il sarcofago di **Marsa Susa –Apollonia (FS 18)** presenta Fedra seduta con un'ancella che le solleva il velo ed una alle sue spalle, verso la quale è voltata, ed un amorino davanti al trono; al centro, il gruppo di Ippolito e la nutrice, a cui seguono cinque cacciatori con un cavallo; sui lati brevi, a sinistra è la scena della rivelazione a Teseo, con il re seduto a destra che volge lo sguardo verso Fedra in piedi accanto a lui, ed a cui seguono Ippolito, un compagno di caccia ed un cane; sulla destra Fedra, in piedi a destra, osserva Ippolito ed i suoi compagni in palestra, caratterizzata da un'erma ed un vaso. Sul retro è una scena di caccia con Ippolito al centro, a cavallo, nell'iconografia ispirata ad Alessandro Magno che abbiamo già analizzato a proposito dei sarcofagi urbani.

Intorno al 250 - 260 d. C. si data il sarcofago di **Arles (FS 19)** in cui compaiono, sul lato frontale, Fedra seduta con di fronte un amorino con torcia; segue il gruppo di Ippolito e la nutrice, mentre a destra sono i compagni di Ippolito, fra cui forse una seconda volta il giovane. Sul lato breve sinistro compaiono Teseo seduto a sinistra che guarda Ippolito, al centro del rilievo con la nutrice a fianco, dietro la quale si vede un'ancella con tavolette; a destra è Fedra, in gesto di meditazione, mentre a sinistra sono due cacciatori ed un cavallo. Sul lato breve destro sono due cacciatori, uno a piedi ed uno a cavallo, probabilmente Ippolito, mentre sul retro c'è una scena di caccia al cinghiale.

Nel sarcofago di **Tiro (FS 20)** il lato frontale presenta quattro cacciatori, Ippolito che tiene per le briglie un cavallo, Fedra seduta voltata verso la nutrice che le porge le tavolette; ai piedi del trono della regina è un amorino con una torcia e sulla destra sono tre ancelle. Sul lato breve sinistro è Ippolito con un cavallo, la nutrice sulla destra e tre compagni di caccia; a destra, invece compare sempre Ippolito, stavolta con un

compagno, la nutrice e Teseo, seduto, col capo volto alle sue spalle a guardare verso Fedra.

Già ad un primo esame della documentazione sembrano emergere alcuni punti di contatto fra questi esemplari e la produzione pressoché contemporanea delle officine romane, analogia che si esplica non solo nell'adozione di alcuni moduli iconografici, che vengono poi variamente sviluppati, ma anche di momenti analoghi del mito e di temi ad esso collegati.

Vengono introdotti temi assolutamente nuovi per il mondo dei sarcofagi: la morte di Ippolito⁵³⁷, episodio che chiarisce ciò che nelle figurazioni dei sarcofagi di Tipo A era solo alluso⁵³⁸, e la scena della rivelazione a Teseo. Quest'ultima si presenta come una vera e propria condensazione di tutti gli elementi che compongono il mito, in alcuni casi con un sovraffollamento di personaggi notevole, per cui si possono verificare situazioni, come nel sarcofago di Tiro, che vede una certa ridondanza della narrazione. Queste scene, presenti sui lati brevi, hanno dunque la funzione di condensare tutti i personaggi del mito, come nel lato breve sinistro del sarcofago di Arles. In questo, vi è una certa differenza con la contemporanea produzione urbana, che trascura invece altre fasi del mito che non siano la confessione ad Ippolito e la partenza della caccia, con un'attenzione maggiore allo svolgimento della vicenda.

In comune con la produzione urbana vi è sicuramente il tema della caccia, di cui è già stata sottolineata l'importanza nell'ambito dell'ideologia funeraria nei sarcofagi di Tipo A: anche qui viene dato largo spazio al tema,

⁵³⁷ Per il modello di questa immagine si è proposta una pittura di Antifilo di Egitto databile al 300 a. C., ricordata da Plinio (*Storia Naturale*, XXXV, 114; OVERBECK 1971, n° 1943) esposta nel portico di Filippo a Roma.

⁵³⁸ Nell'arte romana la scena della morte di Ippolito non compare mai, sebbene sia un tema piuttosto frequente sulle urne etrusche. Cfr LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°107 - 114.

che compare spesso occupando l'intero lato di fondo e quello laterale. Come nella produzione urbana, anche qui si tende ad alternare una Fedra malata, morente, la cui condizione è espressa in alcuni casi anche dall'amorino con la fiaccola, ad una in consultazione con la nutrice, spesso con l'attributo delle tavolette. Mi sembra da sottolineare, inoltre, la presenza del tempietto di Artemide che, nei sarcofagi di II secolo come in parte della produzione di Tipo A, pone la scena sotto il segno preciso della divinità: non è Afrodite, come ad Antiochia, che governa le passioni amorose, a presiedere alla scena, quanto piuttosto la dea della caccia, la dea di Ippolito, che indica la chiave di lettura dell'immagine. Ad essere sottolineato non è dunque l'aspetto romantico e sentimentale della scena, quanto quello eroico, legato al valore dell'eroe ed alla sua virtù. Il che è comprovato dalla presenza sui lati brevi di due miti chiarissimi in questo senso: Bellerofonte, l'eroe che, come Ippolito, rifiuta l'amore di Stenebea per rispetto di Preto e Teseo, peraltro padre di Ippolito, che abbandona Arianna a Nasso per portare a termine la sua missione.

Non mi soffermerò oltre su questi elementi, per i quali valgono sostanzialmente le stesse considerazioni fatte a proposito dei sarcofagi romani di Tipo A: in quel caso abbiamo già esaminato quali siano, nel passaggio della tradizione iconografica del mito all'ambito funerario, gli elementi figurativi ed iconografici "aggiunti" e sovrapposti all'immagine del mito che possano caratterizzarsi come chiaramente funerari e quali elementi insiti nel mito siano stati modificati per adattare le vicende al contesto ed al messaggio di destinazione. Valgano qui le considerazioni fatte dunque per il tema della caccia ed il motivo di Fedra malata e morente: quello che nell'analisi di questi esemplari preme valutare in questa fase è non solo quali siano gli elementi introdotti ex novo nella narrazione figurata, sebbene la scelta del momento del mito da raccontare abbia una sua indiscutibile importanza, quanto piuttosto vedere come lo

schema consolidato dalla tradizione figurativa venga rielaborato per adattarlo al messaggio funerario: anche in questo caso vedremo come siano alcuni casi in cui lo schema iconografico sia stato modellato in modo tale da illustrare al meglio quale sia il senso da attribuire a queste figurazioni in ambito funerario.

Prendiamo in esame ad esempio, i sarcofagi di II secolo con l'incontro di Fedra ed Ippolito a Trezene.

Come giustamente intuito da P. ZANKER⁵³⁹, la scena rappresentata non è composta in maniera unitaria, ma isolando i due protagonisti in due gruppi ben distinti fra loro: da un lato è Fedra con Afrodite, Eros, la nutrice, dall'altro è Ippolito ed il mondo della caccia. Fedra ed Ippolito sono quindi chiusi nel loro mondo, nei loro ruoli: fra di loro non c'è alcun tipo di legame visuale. Solo la nutrice ed Ippolito sembrano guardarsi, ma senza dar luogo a nessuna vera azione, come se ognuno dei personaggi fosse cristallizzato nel proprio ruolo: un ruolo che non è solo quello del racconto mitico, ma soprattutto quello sociale. Il modo in cui la scena è disposta, infatti, sembra esporre "una descrizione valutativa dei ruoli maschile e femminile"⁵⁴⁰.

Questa suggestione che ZANKER fa nascere dall'osservazione dei sarcofagi di II può in realtà essere applicata anche ad alcuni sarcofagi di III, in cui si possono osservare due aspetti che vengono messi in risalto: da un lato la divisione fra mondo maschile e mondo femminile, tipico della simbologia funeraria, il secondo è la concentrazione dell'attenzione su Ippolito, ed i suoi compagni, il loro valore – che ancora una volta si esplica prevalentemente nella sfera della caccia, ma non solo – e di conseguenza il peso minore dato al personaggio di Fedra. Ancora una volta saranno le eccezioni e le differenze all'interno di una serie iconografica ad informarci

⁵³⁹ ZANKER 2002C, p. 192.

⁵⁴⁰ Ibid.

del particolare valore dato ad un'immagine ed al suo peso all'interno del messaggio.

Prendendo in esame le raffigurazioni sui sarcofagi di Tiro, Agrigento e San Pietroburgo vediamo che lo schema classico che vede il susseguirsi di Fedra con le ancelle, nutrice, Ippolito e compagni di caccia viene "stirato", allungato, tanto che sul lato frontale compaiono solo Ippolito, in posizione centrale, la nutrice che gli si avvicina porgendogli le tavolette, e la teoria dei compagni di caccia di Ippolito; di conseguenza Fedra seduta con le ancelle e la nutrice una seconda volta, relegato su uno dei lati brevi, parallelo alla morte di Ippolito. Ora, quella che potrebbe sembrare una semplice dilatazione dello spazio dedicato al fregio, in realtà ha delle conseguenze sul piano della presentazione dei personaggi, sulla loro importanza: anche l'organizzazione dello spazio figurativo diventa quindi funzionale al messaggio. Dal modo in cui lo schema iconografico si dispone lungo il sarcofago, quindi, si vengono a creare anche in questo caso due gruppi ben distinti, quello maschile e quello femminile: da un lato è Ippolito con i suoi compagni di caccia, i cavalli, i cani (con l'unica presenza femminile, piuttosto contenuta, della nutrice): una teoria di giovani nudi in un'esaltazione del valore e della virtù. Interessantissimo a questo proposito è il confronto del rilievo di Tiro con un sarcofago proveniente da Efeso ed ora a Woburn Abbey con la scena del riscatto del corpo di Ettore: le immagini del gruppo Priamo – Achille e Ippolito – Nutrice paiono perfettamente sovrapponibili, segno non solo di una "procedura di bottega"⁵⁴¹, e quindi di creazione e realizzazione delle immagini, ma anche del modo in cui la cultura figurativa, il sistema di immagini tradizionale, viene recepito a livello della committenza quanto della produzione. I due gruppi, assimilabili per il motivo del rifiuto, per la presenza di una persona anziana, per il valore del protagonista, sono stati quindi considerati vicini,

⁵⁴¹ GHEDINI 1997b, p. 8.

affini, tanto da sembrare assimilabili anche dal punto di vista della costruzione dell'immagine.

Nel lato breve fa da contraltare il mondo femminile di Fedra: non sono più le ancelle disperate dei sarcofagi romani, che partecipavano con dolore al dramma della regina, portandosi le mani al capo o tendendo le mani verso Ippolito: in un'atmosfera composta, quasi da gineceo, con le fanciulle che suonano la cetra⁵⁴², le ancelle assistono Fedra, si prendono cura della loro regina e sono concentrate solo su di lei. Disposto su due lati del sarcofago il fregio perde dunque continuità narrativa e nella conquista della propria autonomia, ognuna delle due scene si connota nella rappresentazione di un genere. La nuova distribuzione dello schema iconografico porta quindi alla rappresentazione distinta del mondo –e dei ruoli - maschile e femminile: lo schema viene modellato in modo tale da perdere unità narrativa, pur mantenendo nella sostanza i propri elementi e personaggi caratterizzanti e raccontando lo stesso momento del mito.

A supporto di questa teoria vorrei citare il caso del sarcofago di Tarragona: sul lato frontale compaiono Ippolito con la nutrice ed i compagni di caccia, ma la scena non prosegue con Fedra e le ancelle, la sequenza tradizionale è tagliata. Al posto di Fedra con le ancelle sono rappresentati in sequenza una donna (la nutrice?) con tavolette che prende per le spalle un'altra donna, due uomini nudi, un cavallo ed un cane. Potrebbe trattarsi, quindi, di Afrodite, Fedra, Teseo ed Ippolito oppure della nutrice, Fedra, Ippolito ed un compagno. Qualunque sia l'interpretazione di questa scena, che si tratti di un fraintendimento iconografico o meno, resta il fatto che se Fedra con le ancelle è stata "tagliata" è stato perché evidentemente avvertita come autonoma rispetto

⁵⁴² Oltre ai sarcofagi già citati si veda anche il frammento con due fanciulle con cetra al Louvre (ROGGE 1995 n° 62, p. 154; MUCZNIK 1999, p. 99)

alla scena di Ippolito ed i compagni di caccia, ed in quel caso non necessaria.

La separazione fra mondo maschile e femminile, con una certa enfaticizzazione del primo, a cui normalmente è riservato il lato più importante, all'interno di questi sarcofagi è testimoniata anche da un altro rilievo: si tratta del lato breve destro del sarcofago di Apollonia, in cui una Fedra in atteggiamento meditativo osserva Ippolito ed i suoi compagni in palestra, caratterizzata da un'erma con alla base un vaso. Si tratta di un'immagine molto singolare, eppure essa si spiega molto bene nel quadro finora descritto. Sono numerosi i luoghi tragici, sia in Euripide che in Seneca, in cui Fedra, oltre ad ammirare la bellezza di Ippolito fa riferimento al mondo della caccia⁵⁴³, inteso come un momento esclusivamente maschile, e nel desiderio di andare caccia con Ippolito per condividere questi momenti con l'amato essa desta anche lo stupore della nutrice. In Euripide in particolare, a queste affermazioni⁵⁴⁴, al desiderio di raggiungere valli e selve montane invoca anche Artemide, la dea che onorata da Ippolito, appellandola dea "dei ginnasi tonanti di cavalli" (v.227). È interessante dunque notare come nel rilievo di Apollonia, caccia e ginnasio siano in qualche modo intercambiabili, attività maschili che, a livello del racconto mitico, provocano il turbamento nell'animo di Fedra – che infatti è rappresentata in atteggiamento meditativo, proprio come nella scena della rivelazione ad Ippolito – mentre al livello del messaggio funerario essa è un'attività maschile, al pari della caccia, attraverso cui lodare la virtù del defunto.

⁵⁴³ Seneca, *Fedra*, v. 112 ss.

⁵⁴⁴ Euripide, *Ippolito*, v. 207 ss.

Concludendo, abbiamo visto come anche nel caso dei sarcofagi di produzione attica si sia verificato quel processo di trasformazione della raffigurazione del racconto mitico per adattarlo al messaggio funerario.

In questo caso, oltre all'aggiunta della scena esplicita della morte di Ippolito, particolarmente adatta al contesto funerario, è interessante notare cosa avviene allo schema iconografico della nutrice che rivela l'amore di Fedra ad Ippolito alla presenza della donna: lo schema iconografico che già nei sarcofagi di Tipo A era stato modificato per far diventare un gesto di rifiuto un commiato per la partenza per la caccia, in questo caso è stato esteso fino ad occupare due lati, del sarcofago. Non solo, ma i due lati del fregio, ormai diventati due scene divise fra loro, sono state arricchite in particolari che le caratterizzano come descrizione dei due universi, maschile e femminile: l'alto numero dei compagni di Ippolito, in cui la nutrice si nota appena ed è quasi un completamento mitologico, da un lato, Fedra e le sue ancelle, dall'altro.

Il mito viene dunque raccontato mettendo in luce gli aspetti, i gesti, i momenti che più si addicono di volta in volta al contesto domestico ed a quello funerario, ed al messaggio che si vuole veicolare attraverso il mito. Un trattamento del mito che riguarda non solo la scelta del momento, ma anche il modo in cui gli elementi della tradizione iconografica vengono ricomposti e rielaborati per adattarsi alle diverse funzioni, messaggi, contesti.

Fedra e Ippolito sui sarcofagi urbani ed attici fra II e III sec. d. C.

Le considerazioni fatte finora a proposito dei sarcofagi con il mito di Fedra e Ippolito si sono incentrate in particolar modo sul problema più squisitamente iconografico, a proposito dell'analisi della struttura e

dell'impostazione della narrazione del mito, nel tentativo di delineare il percorso di trasformazione delle immagini relative al cambiamento di contesto.

Abbiamo già visto il caso della produzione urbana di tipo A, in cui vengono affiancate le immagini con la partenza di Ippolito per la caccia al cospetto di Fedra e l'avvicinamento della nutrice al giovane, con il motivo della caccia, si abbia l'esaltazione della *virtus* del giovane Ippolito, visivamente marcata dalla posizione centrale di questo personaggio, dalla scena di caccia eroica – Ippolito viene rappresentato a cavallo come Alessandro Magno - dal dolore di Fedra per la partenza dell'amato. Inoltre il gesto di rifiuto di Ippolito finisce col trasformarsi in un gesto di saluto per la partenza per la caccia o di meditazione accanto a Fedra morente⁵⁴⁵: il significato del gesto del rifiuto ha subito una modifica dall'interno, è stato mutato per adattarsi alle esigenze comunicative dettate dalla destinazione funeraria dell'immagine.

Sui sarcofagi attici, al contrario, non si riscontra tale unità di rappresentazione ed omogeneità iconografica. All'interno della serie si possono distinguere diverse soluzioni: l'incontro di Fedra e Ippolito a Trezene, la scena del rifiuto rappresentata in maniera tradizionale, occupando tutto il lato frontale, oppure la scena divisa fra lato frontale e lato breve. Nel primo e nell'ultimo caso, avemmo già modo di considerare le possibili conseguenze di questa soluzione figurativa.

Nel caso dei due sarcofagi⁵⁴⁶ da Beirut (**FS 11**) e Tiro (**FS 12**) con l'incontro di Fedra ed Ippolito a Trezene, come intuito da P. ZANKER⁵⁴⁷, la scena rappresentata non è composta in maniera unitaria, ma isolando i due protagonisti in due gruppi ben distinti fra loro: da un alto è Fedra con

⁵⁴⁵ ZANKER 2002c; ZANKER - EWALD 2004, pp. 328 - 9.

⁵⁴⁶ Beirut 447, da Tiro; ROGGE 1995 n° 56, p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°25 e Istanbul 125, da Tessalonica; ROGGE 1995 n°59, p. 153; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°26

⁵⁴⁷ ZANKER 2002c, p. 192.

Afrodite, Eros, la nutrice, dall'altro è Ippolito ed il mondo della caccia. Fedra ed Ippolito sono quindi chiusi nel loro mondo, nei loro ruoli: fra di loro non c'è alcun tipo di legame visuale. Solo la nutrice ed Ippolito sembrano guardarsi, ma senza dar luogo a nessuna vera azione, come se ognuno dei personaggi fosse cristallizzato nel proprio ruolo: un ruolo che non è solo quello del racconto mitico, ma soprattutto quello sociale. Il modo in cui la scena è disposta, infatti, sembra esporre "una descrizione valutativa dei ruoli maschile e femminile"⁵⁴⁸.

Questa suggestione che ZANKER fa nascere dall'osservazione dei sarcofagi di II secolo può in realtà essere applicata anche ad alcuni sarcofagi di III, quelli in cui la narrazione si svolge fra lato frontale – con Ippolito, la nutrice ed i compagni – e lato breve – con Fedra, ancora la nutrice la nutrice e le ancelle -, in cui si possono osservare due aspetti molto interessanti: da un lato, l'enfasi data al personaggio di Ippolito, ed ai suoi compagni, il loro valore – che ancora una volta si esplica prevalentemente nella sfera della caccia, ma non solo –, ma soprattutto la divisione fra mondo maschile e modo femminile, tipico della simbologia funeraria. La scena originaria, infatti, viene scomposta in modo da dare luogo a due immagini diverse⁵⁴⁹: disposto su due lati del sarcofago il fregio perde continuità narrativa e conquista una propria della autonomia dando luogo a due raffigurazioni slegate, ognuna delle quali si connota nella rappresentazione di un genere.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Emblematico è il caso del sarcofago di Tarragona (Tarragona, Museo 15.492, ROGGE 1995 n° 68 p. 156; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°90, 120; cfr SICHTERMANN 1954, pp. 423 - 4): sul lato frontale compaiono Ippolito con la nutrice ed i compagni di caccia, ma la scena non prosegue con Fedra e le ancelle, la sequenza tradizionale è tagliata. Al posto di Fedra con le ancelle sono rappresentati in sequenza una donna (la nutrice?) con tavolette che prende per le spalle un'altra donna, due uomini nudi, un cavallo ed un cane. Potrebbe trattarsi, quindi, di Afrodite, Fedra, Teseo ed Ippolito oppure della nutrice, Fedra, Ippolito ed un compagno. Qualunque sia l'interpretazione di questa scena, che si tratti di un fraintendimento iconografico o meno, resta il fatto che se Fedra con le ancelle è stata "tagliata" è stato perché evidentemente avvertita come autonoma rispetto alla scena di Ippolito ed i compagni di caccia, ed in quel caso non necessaria.

La nuova distribuzione dello schema iconografico porta quindi alla rappresentazione distinta del mondo –e dei ruoli - maschile e femminile: lo schema viene modellato in modo tale da perdere unità narrativa, pur mantenendo nella sostanza i propri elementi e personaggi caratterizzanti e raccontando lo stesso momento del mito.

Diverso è il caso dei sarcofagi romani di seconda generazione, in cui si assiste ad una strutturazione nuova dell'immagine.

Nei tre esemplari interamente conservati che si conoscono - **Parigi**, Louvre, MA 2294 (**FS 21**), **Roma**, Museo Nazionale Romano, 112444 (**FS 22**), **Spalato**, Museo Archeologico D29 (**FS 23**) -, sulla sinistra si trova Fedra, volta all'indietro, talvolta in dialogo con un'ancella; alle spalle delle donne è un *parapeétasma*. Più avanti sono un'altra ancella e la nutrice che si rivolge ad Ippolito, il quale tiene in una mano le tavolette e nell'altra un lancia; accanto al giovane sono un cavallo ed i servi, ed ai piedi un cane. Sulla destra del rilievo compare invece Teseo, seduto, a cui si avvicina un compagno di Ippolito che gli annuncia la morte del giovane ed una donna con un bambino fra le braccia.

Quali sono le idee protagoniste di questa nuova versione figurata della vicenda?

Manca il riferimento alla caccia, alla *virtus* intesa come valore militare, come coraggio guerriero, ma alla caccia si sostituisce l'immagine di Teseo, il padre di Ippolito (quest'ultimo ancora una volta in posizione centrale del rilievo), colto in un'espressione di dolore per la scomparsa del figlio, come si evince dal gesto di portare la mano portata alla bocca.

Fedra e Teseo, entrambi in pose addolorate e significativamente posti ai due lati della figurazione, stanno proprio ad indicare il dolore della perdita, della scomparsa di una persona cara, di cui si ricordano la virtù ed il valore. Ma stavolta il valore non è dato dalla *virtus* militare, ma dalla cultura,

dall'educazione: questo potrebbero indicare, secondo P. ZANKER⁵⁵⁰ le tavolette così orgogliosamente mostrate all'osservatore da un Ippolito che si mostra frontalmente. Vediamo, dunque come il motivo delle tavolette, che nelle tradizione iconografica precedente andavano a connotare il momento più drammatico del mito di Fedra, (sia che si intenda la lettera come lo strumento della rivelazione dell'amore di Fedra per il figliastro o come la lettera in cui Fedra denuncia Ippolito al marito) ora abbiamo perso il loro valore prettamente narrativo e vadano a connotare un altro tipo di messaggio relativo alla situazione del defunto, non più l'amore fatale di Fedra, il tradimento.

Il cambiamento di prospettiva - e di interpretazione - è reso più solido anche da un altro fattore, ovvero la presenza di teste ritratto nel caso di Fedra e Ippolito: un fenomeno che, seppur limitato ad un solo esemplare, deve sicuramente far riflettere sul rapporto fra mito e realtà nell'immaginario romano. Questa assimilazione, infatti, può a prima vista sembrare curiosa poiché, nella nostra prospettiva, Fedra ed Ippolito non presentano una somiglianza "desiderabile" con la situazione del o dei defunti: quale matrona romana avrebbe desiderato identificarsi con una lasciva matrigna che insidia il virtuoso figliastro per poi denunciarlo pubblicamente di violenza e provocarne la morte, per giunta morendo anch'essa nel disonore? In effetti la storia, per come la conosciamo noi e per come noi moderni la percepiamo attraverso la conoscenza letteraria e teatrale del mito, suggerirebbe un scarso processo di identificazione fra la storia e le vite dei romani che sceglievano i miti per commemorarsi ed autorappresentarsi.

Ma abbiamo visto che in realtà ciò che viene valorizzato nel racconto mitico è la virtù fisica e morale di Ippolito, certo, ma anche il dolore di Fedra per la partenza dell'amato e la malattia d'amore, non restando

⁵⁵⁰ ZANKER 2002c, p. 193.

traccia della natura immorale del suo sentimento. Non solo, ma abbiamo avuto anche modo di notare come in realtà l'artigiano non lavori partendo dalla versione letteraria o teatrale del mito (per quanto non se ne possa certo escludere una influenza) quanto dall'immagine, spesso mettendo in secondo piano il significato letterale del mito e soffermandosi sul significato dei gesti e della costruzione della vicenda.

Questo perché il rapporto fra la vita vera ed il mito quale rappresentato sui rilievi non è di identificazione, bensì di analogia⁵⁵¹: non significa raffrontare puntualmente la propria vita a quella del mito, ma serve a mostrare la vita del defunto attraverso la lente del mito e delle verità in esso contenute: nel caso di Fedra ed Ippolito, l'universo femminile e quello maschile, la cultura, l'amore e la virtù. Ippolito che si allontana da Fedra per la partenza della caccia è un'immagine analoga, quindi, alla persona che vede una persona cara allontanarsi da sé, morire.

Proviamo ora a vedere come sia possibile calare queste immagini nella loro realtà storica e sociale, cercando di capire, se non proprio la committenza di riferimento, perlomeno in quanta parte le iconografie scelte possano essere influenzate dalla temperie culturale e dalla cultura figurativa. A questo proposito è necessario focalizzare l'attenzione sugli studi che indagano il rapporto fra sarcofagi e committenza, con particolare riguardo all'opera del WREDE, Senatorische Sarkophage Roms⁵⁵².

Il libro esamina un gruppo di sarcofagi di produzione urbana identificati come di committenza senatoria: lo scopo del libro è dimostrare la relazione che esiste fra la decorazione dei sarcofagi senatorii –identificati come tali su basi iconografiche o epigrafiche - e la reale situazione della classe politica e delle sue forme di autorappresentazione in modo da creare una

⁵⁵¹ KOORTBOJIAN 1995, pp. 8 - 9.

⁵⁵² WREDE 2001.

storia sociale dell'arte funeraria romana attraverso l'interpretazione di determinate iconografie come espressione degli specifici interessi di classe della committenza in questione. L'aspetto di grande interesse di quest'opera sta quindi nel affrontare i sarcofagi collocandoli nel loro contesto storico e soprattutto sociale di appartenenza. Un'analisi che ha come presupposti metodologici un approccio contestuale e sociale che, già da tempo presente in altri settori, come la pittura o i rilievi funerari dei liberti⁵⁵³, viene qui riproposto nei sarcofagi, integrando con la scuola sociologica francese di P. BOURDIEU⁵⁵⁴. La disamina di WREDE, quindi, consente di creare un legame reale fra l'immagine ed un contesto sociale, storico e culturale, e di conseguenza delineare le esigenze espressive di una classe di committenza.

⁵⁵³ Cfr EWALD 2003, p. 563.

⁵⁵⁴ BOURDIEU 1970.

Sarcofagi urbani ed attici con Fedra ed Ippolito: appunti sul problema del rapporto fra rilievi funerari e committenza

Torniamo, dunque, ai sarcofagi con Fedra ed Ippolito e vediamo come si possano analizzare tali immagini in relazione al contesto d'uso.

Abbiamo visto come nei sarcofagi romani di prima generazione, il cosiddetto tipo A, la narrazione della vicenda sia tutta tesa alla focalizzazione sull'eroe, sulla sua virtus, espletata attraverso il motivo di una caccia che non è realistica, ma eroica, veicolata attraverso le immagini delle rappresentazioni ufficiali: Ippolito appare come Alessandro Magno, a sua volta preso a modello per le scene di caccia dei Tondi adrianei reimpiegati nell'Arco di Costantino⁵⁵⁵.

Pur non potendo stabilire una netta correlazione fra i sarcofagi di tipo A ed una specifica classe di committenza come quella senatoria è possibile ipotizzare una certa corrispondenza fra il modo in cui sono strutturati il racconto mitico e la raffigurazione – e il messaggio che se ne deduce –, da un lato, ed il messaggio dei sarcofagi senatorii dello stesso periodo dall'altro.

Secondo l'analisi del WREDE⁵⁵⁶ il periodo Antonino ed il primo Severiano sono caratterizzati da una connessione piuttosto forte fra la classe senatoriale ed il potere imperiale: una lealtà che iconograficamente si esprime attraverso l'adesione ai modelli dell'arte ufficiale. Esemplificativi di questo fenomeno sono i sarcofagi con comandanti militari con le quattro virtù, *clementia*, *pietas*, *concordia*, *virtus* ed i sarcofagi con scene di

⁵⁵⁵ È l'arte ellenistica, filtrata da quella di età adrianea e dall'arte ufficiale romana, che ha generato l'immagine di Ippolito cacciatore sui sarcofagi romani: Ippolito ricorda l'imperatore che caccia il cinghiale sui tondi adrianei, ma anche altre immagini dell'arte ufficiale, per la *Virtus* che segue personalmente Ippolito e per il fatto che combatte il nemico dall'alto, come l'imperatore con i barbari (cfr ZANKER 2002c, p. 187; ZANKER 2002b).

⁵⁵⁶ WREDE 2001, pp. 21 ss.

battaglia, in voga a partire dal 180 d. C., proprio come i sarcofagi con Fedra e Ippolito. Mi sembra interessante notare, quindi, come il modo in cui è trattato il mito di Fedra e Ippolito tenda a mettere in risalto gli stessi aspetti, gli stessi valori che contemporaneamente vengono fatti proprio dalla classe senatoria ed espressi come forma di autorappresentazione ed adesione all'ideologia del principato.

Che queste idee possano essere veicolate non solo attraverso una forma di rappresentazione esplicita, ma anche veicolata con i mezzi espressivi del mito mi sembra sia ben esemplificato dal caso del sarcofago **Whitney – Berlino (VS 9)**⁵⁵⁷, databile all'inizio del III sec. d. C. La particolarità di quest'opera, assolutamente insolita nel panorama della produzione contemporanea fa pensare sicuramente ad una committenza di alto livello, il che rende questo esemplare particolarmente interessante per il nostro discorso.

Nel sarcofago sono rappresentati, a partire da sinistra, due scene di *vita humana* che riguardano la *concordia* e la *pietas*: una coppia di sposi ed un uomo togato che adempie ad un sacrificio; la metà destra, invece, è occupata dalla scena che normalmente si trova sul lato destro o centrale dei sarcofagi di Adone, ovvero la morte del giovane durante la caccia al cinghiale. Le due scene sono separate da un arco, ma risultano collegate dalla figura di Adone, il cui corpo ricade per metà nel riquadro di sinistra.

La disposizione delle due scene, quindi, crea un *continuum* morale, fra la *concordia* e la *pietas* del defunto e la *virtus* del coraggioso Adone: una continuità che si stabilisce non solo visivamente attraverso la posizione del corpo di Adone, e la comunanza dei temi, ma anche dagli animali rappresentati, la placida bestia destinata al sacrificio ed il cinghiale selvatico che uccide Adone. In questo modo il programma iconografico si definisce come un paradigma del destino dell'uomo dopo la morte,

⁵⁵⁷ BRILLIANT 1992; WREDE 2003; ZANKER 2003, pp. 51 - 2.

condensato in un parallelo fra la *vita humana* ed il destino di immortalità di Adone. Nel sarcofago Whitney – Berlino, quindi, il mito viene utilizzato come manifestazione degli stessi concetti adottati ed espressi sui sarcofagi con *vita humana*, ma ricombinati in una concezione allegorica, veicolata attraverso la giustapposizione delle immagini dell'uomo e del mito, portando a termine un processo di appropriazione e rielaborazione del materiale mitico ed iconografico in una sintesi tipicamente tardoantica.

Ritornando ai sarcofagi con Ippolito e Fedra, mancano, per questa classe di sarcofagi, elementi che potrebbero aiutare a ricollegare questi rilievi ad una specifica classe di committenza, come quella senatoria, come coperchi figurati o iscrizioni: resta forte, però, la suggestione di un'influenza non trascurabile che le istanze autorappresentative della classe senatoria, rintracciate dal WREDE nella produzione di questo periodo, possano aver avuto sulla genesi di questa forma di trattamento del mito.

Anche il WREDE⁵⁵⁸ suggerisce che ci sia una forma di influenza dei motivi e della tematiche care alla classe senatoria sul resto della produzione artistica contemporanea; a questo proposito cita proprio il caso dei sarcofagi di Ippolito, Meleagro ed Adone, accomunati dal tema della caccia, fortemente connotato come attività legata al concetto di *virtus* (la cui personificazione accompagna, non a caso, Ippolito).

Quello che emerge dal nostro percorso attraverso l'evoluzione che l'iconografia del mito di Fedra subisce nel corso del tempo e – maggiormente – a seconda dei contesti funzionali e geografici, però, è che i temi individuati dal WREDE come esemplificativi delle istanze autorappresentative della classe senatoria (*clementia*, *virtus*, *pietas*, *concordia*) compaiono nei sarcofagi non solo nella scena della caccia – palese al riguardo – ma anche nella composizione della scena di sinistra, ovvero quella della partenza per la caccia. Come abbiamo avuto già modo

⁵⁵⁸ WREDE 2003, p. 101 ss.

di notare, infatti, la scena del rifiuto di Ippolito è stata modificata, rilavorando i gesti e cambiandone il significato: dal gesto del rifiuto si è passati dal gesto del saluto, del commiato, o della meditazione; il dialogo con la nutrice passa in secondo piano e diventa la partenza per la caccia, con tutti i risvolti dal punto di vista simbolico che abbiamo già avuto modo di evidenziare. A questo messaggio, che sottolinea ancora una volta la *virtus* del defunto, si aggiungono anche le immagini dei templi dedicati ad Artemide che vanno ad incorniciare le figure ora di Ippolito⁵⁵⁹ ora di Fedra⁵⁶⁰. Un elemento che sembra alludere anche ad un'altra qualità del defunto, oltre alla *virtus*, ovvero la *pietas*. Credo, quindi, che si possa suggerire che nel caso dei sarcofagi urbani del tipo A non solo è stata solo la scena della caccia ad essere introdotta per esaltare le qualità del defunto, ma che anche la prima scena sia stata modellata in funzione dell'elogio della *virtus* e della *pietas*.

Dopo una pausa di più di mezzo secolo il mito di Fedra ed Ippolito ritorna sui sarcofagi di produzione urbana, ma riformulato in maniera diversa, con uno spirito del tutto nuovo.

Abbiamo detto prima come la nuova resa dell'episodio metta in evidenza altri elementi del racconto mitico che, come isolati nel contesto narrativo, stanno ad indicare nuovi valori ed istanze del soggetto: in questa nuova versione, le tavolette esibite all'osservatore indicano non è più il valore fisico o la *virtus* intesa come valore civile che rende immortale il protagonista, quanto le sue qualità morali ed intellettuali.

Una caratterizzazione peraltro molto diffusa in questo periodo: basti pensare che quasi un quarto della produzione di sarcofagi urbani fra gli ultimi anni del II ed il III sec. d. C. presentano una decorazione con Muse o

⁵⁵⁹ Roma, Villa Albani, 135 ; Parigi, Louvre Ma 1029; Benevento, Museo del Sannio 513.

⁵⁶⁰ Pisa, Camposanto, cfr ASR III 2, n° 164 pl. 52; KOCH – SICHTERMANN 1985, p. 150, fig. 170; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 55, p. 452.

Filosofi⁵⁶¹. Si tratta di un fenomeno di grande rilevanza e molto diffuso nel corso del III sec. d. C.: la vita intellettuale – la filosofia, la musica, le arti – svolgono un ruolo fondamentale nel processo di autorappresentazione, non solo della classe senatoriale: la cultura, anche sotto l'influenza di correnti filosofiche come il neoplatonismo, viene vista come qualcosa che può assicurare una forma di immortalità⁵⁶².

Parallelamente, a questa caratterizzazione del defunto come di un seguace della Muse, si afferma anche un'altra tendenza, connessa con la prima: l'autorappresentazione intellettuale si affianca ad una idea forte della coppia⁵⁶³, del matrimonio, tanto che non sono rare le immagini di coppie di sposi rappresentati ai due lati del sarcofago, nello schema del motivo licio, al cospetto delle muse, o come musa e filosofo nell'atto della *dextrarum iunctio*, o addirittura come come il settimo saggio e la nona musa. Questi elementi possono essere letti da un punto di vista storico e sociale come una rivalutazione del valore familiare, della coppia, della relazione coniugale, usato anche come elemento di distinzione sociale⁵⁶⁴.

Ancora una volta, quindi assistiamo ad una "rilavorazione" di un'iconografia per adattarla ad un messaggio nuovo: le tavolette, strumento di seduzione - se considerate come la lettera spedita da Fedra ad Ippolito nel versione ovidiana della vicenda - o di morte, - se viste come la lettera in cui Fedra dichiara a Teseo di essere stata insidiata da Ippolito, nella versione euripidea della vicenda – vengono completamente private della loro funzione narrativa e diventano un simbolo. Il mito, o meglio, la sua immagine, viene riadattato alle esigenze di comunicare un'idea, quella della famiglia, della coppia maritale, unita nella cultura e nell'istruzione.

⁵⁶¹ EWALD 2003, p. 564 (con grafico della distribuzione dei sarcofagi fra II e IV sec. d. C.)

⁵⁶² A proposito di queste immagini e dei presupposti filosofici e religiosi che ne sono alla base cfr MARROU 1964; per un approccio più squisitamente storico - artistico al problema cfr FAEDO 1981.

⁵⁶³ EWALD 2003, p. 569

⁵⁶⁴ VEYNE 1987, pp. 36 - 49, 174 - 181, 223 - 232; BROWN 1988, pp. 5 - 32; FOUCAULT 1988, pp. 37 - 176; ROUSSELLE 1988, pp. 5 - 23 e *passim*; ROUSSELLE 1996.

Questa considerazione rafforza l'idea di P. ZANKER⁵⁶⁵ che, nel caso del sarcofago del Museo Nazionale Romano (**FS 22**), le teste ritratto connotino i personaggi di Fedra ed Ippolito visti non come madre e figlio, come sarebbe più semplice aspettarsi, bensì marito e moglie.

Non stupisce, quindi la presenza, nel sarcofago di Spalato (**FS 23**) di un coperchio con una coppia recumbente su *kline*: è il segno che esiste un collegamento che unisce in un unico discorso il modo in cui i miti vengono trattati, e quindi le immagini, e la destinazione funzionale dell'oggetto. Nello stesso sarcofago di Spalato, peraltro sul lato breve sinistro compare un filosofo con rotolo, a precisare ancora meglio il senso della lettura dell'immagine: il defunto viene elogiato per la sua cultura. In questo modo, vediamo come ancora una volta il mito venga utilizzato come forma per veicolare dei messaggi, in questo caso la cultura delle Muse, che conduce ad una forma di immortalità.

Le scelte della committenza, in questo caso, si sono orientate verso un motivo diffuso nell'arte contemporanea, ma veicolate attraverso i mezzi espressivi del mito: un mito, però, che per esprimere questi concetti è stato in qualche modo destrutturato, privato del suo significato e svolgimento originario e riformulato in maniera diversa, utilizzando come punto di partenza non la vicenda, ma la sua rappresentazione figurata. In questo modo, la coppia rappresentata sul sarcofago è anche in questo caso soggetta ad una forma di analogia nei confronti dell'immagine del mito, stabilendo una continuità con il modo di trattare il mito messo in evidenza nel caso dei sarcofagi di tipo A.

Fra le due produzioni romane si inserisce, nel III sec. d. C., la produzione attica di sarcofagi con il mito di Fedra ed Ippolito.

⁵⁶⁵ ZANKER 2003, p. 328 - 330.

Occorre, data la diversità di contesto geografico della produzione, fare delle precisazioni: le categorie e le interpretazioni generalmente applicate ai sarcofagi di produzione urbana, infatti, potrebbero risultare insufficienti o fuorvianti di fronte a quelle conseguenti di una temperie culturale così complessa, e diversa, come quella attica.

Vi sono senza dubbio delle differenze sostanziali fra la produzione attica e quella urbana: differenze che investono il modo in cui tali sarcofagi venivano prodotti, le iconografie, i modelli - per le officine attiche è percepibile la tensione fra l'iconografia ufficiale romana ed i modelli ellenistici - ed i miti prescelti - su cui torneremo -, la qualità media dei manufatti - molto alta in Grecia.

Tutti elementi ben analizzati da B. C. EWALD⁵⁶⁶ in un recente lavoro, in cui l'autore si concentra, però, soprattutto su un aspetto che in qualche modo assomma tutte queste problematiche, ovvero l'uso del mito in funzione della classe di committenza. Quello che è interessante notare nel caso dei sarcofagi attici, infatti, è che, a differenza di quelli di produzione urbana, il numero dei miti prescelti è piuttosto ridotto: venti attici contro sessanta della capitale. Tale differenza porta EWALD ad ipotizzare che la varietà di temi mitologici a Roma sia sintomo di una committenza ampia e stratificata, la quale sceglie secondo criteri affatto individuali, o per lo meno sceglie di caratterizzarsi attraverso un soggetto mitologico in quanto simbolo di distinzione ed esclusività. Al contrario, la limitatezza dei miti scelti nelle officine attiche è sintomo di un uso del mito come costituente l'identità sociale di una élite, la quale presumibilmente sostiene la cultura e le istituzioni della Seconda Sofistica. Vedremo in un secondo momento come la questa committenza abbia un'influenza sul modo stesso di trattare le immagini e l'iconografia del mito di Fedra e Ippolito nello specifico.

⁵⁶⁶ EWALD 2004.

Tornando alla costruzione iconografica dei sarcofagi con Fedra e Ippolito, abbiamo già visto in precedenza come non si riscontri omogeneità iconografica, sebbene si possa, per buona parte dei casi, parlare di un modo generale di trattare il mito che tende ad enfatizzare, attraverso la composizione delle scene, il mondo maschile e il mondo femminile.

Questa esaltazione dei diversi ruoli, che appunto si può dedurre dal modo in cui l'immagine è trattata, ha un suo riscontro anche nella reale destinazione di questi sarcofagi. Analizzando questi esemplari, puntando l'attenzione su quelli interi, ci si rende conto di una situazione particolarmente significativa.

I sarcofagi da Tiro (**FS 13**), Apollonia (**FS 18**), Beirut (**FS 20**) ed Arles (**FS 19**) (ma di questo caso particolare ci occuperemo più avanti) presentano tutti coperchi figurati con coppie recumbenti su kline, un'indicazione abbastanza chiara del fatto che il sarcofago era destinato all'inumazione di una coppia di defunti.

Parallelamente, anche i sarcofagi di Agrigento (**FS 14**), San Pietroburgo (**FS 15**) e Tarragona (**FS 17**), simili a quello di Tiro dal punto di vista dell'iconografia, sono estremamente simili a quest'ultimo anche per le misure della cassa, per cui si può supporre che anche questi fossero destinati ad una coppia di sposi.

Interessante, a questo proposito è il caso del sarcofago di Beirut (**FS 20**): in questo esemplare la scena risulta invertita rispetto all'iconografia tradizionale: a partire da sinistra si vedono quattro cacciatori, Ippolito che tiene per le briglie un cavallo, Fedra seduta voltata verso la nutrice alle sue spalle sulla destra, un amorino con torcia, ed un gruppo di ancelle. In questo caso, pur essendo la scena non estesa sui due lati del sarcofago, ma proposta solo sul lato frontale, vediamo che comunque esiste una separazione fra l'universo di Ippolito e quella di Fedra: i personaggi maschili sono condensati sulla sinistra e quelli femminili sulla destra, con la

nutrice insolitamente accanto a Fedra e non in conversazione con Ippolito. Per di più, questa situazione propone chiasticamente quella del coperchio, in cui l'uomo disteso dietro alla figura femminile risulta di fatto alla sua sinistra, a destra dell'osservatore.

Si può supporre, quindi, per questi sarcofagi, un legame percepibile fra la decorazione della cassa – intendendo anche la struttura della raffigurazione ed il trattamento del mito – e quella del coperchio, quindi della reale destinazione. Questo legame non credo possa definirsi casuale, quando peraltro ci troviamo di fronte ad esemplari di qualità decisamente elevata, che fanno pensare ad una committenza di alto livello, attenta ai significati ed alle scelte figurative in campo funerario. Distinzione ed elogio dei mondi maschile e femminile non sono solo elementi che si possono desumere da una lettura dell'iconografia, ma che si collegano anche ad una realtà concreta, testimoniata dalla presenza dei coperchi che indicano un determinato uso e destinazione del sarcofago.

A proposito della committenza è interessante notare anche la provenienza di alcuni questi sarcofagi.

Tre di questi, infatti, provengono, dalla necropoli di Tiro, una città vivace ed economicamente fiorente, in particolar modo dalla fine del II sec. d. C. quando fu eletta colonia dall'imperatore Settimio Severo, divenendo centro di studi letterari e filosofici⁵⁶⁷.

La necropoli di Tiro⁵⁶⁸ si presenta in maniera piuttosto disorganica: inizialmente doveva avere un piano abbastanza preciso, non rispettato nelle sepolture successive, soprattutto di età cristiana. In generale si può notare come le sepolture più semplici – mausolei in pietra locale e colombari - siano disposti nella zona SE, costeggianti il bordo della strada principale; quest'ultima non è altro che il proseguimento della strada

⁵⁶⁷ Cfr AMADASI 1966.

⁵⁶⁸ LINANT DE BELLEFONDS 1985, in particolare pp. 14 - 15 e 165 - 166.

colonnata della città che conduce alla necropoli attraverso una porta a tre archi. I sarcofagi sono posti, invece, su piattaforme, sempre fiancheggiando la strada principale, ma in posizione più visibile. Dei trecento sarcofagi pervenuti, la maggior parte sono di fattura locale: in calcare locale, hanno una cassa liscia rettangolare e un coperchio e tetto spiovente con acroteri angolari, a imitazione dei sarcofagi proconnesi, i quali, insieme a quelli attici, egizi e di Assos rappresentano i sarcofagi di fattura straniera presenti nella necropoli. I sarcofagi di Assos sono di una pietra vulcanica abbastanza mediocre, mentre l'unico egiziano è di porfido con cassa arrotondata e coperchio bombato. I più pregiati sono certamente quelli attici⁵⁶⁹ ed anche in antico dovevano essere considerati tali, poiché posti parallelamente alla strada principale ed in posizione piuttosto innalzata, in modo da essere ben visibili. Nessuno di questi sarcofagi, purtroppo, reca un'iscrizione originale, relativa all'utilizzo originario del sarcofago: ma la fattura, la posizione e la scelta di immagini mitologiche – tipiche di uno sfoggio di apprezzamento per la cultura greca classica – dei sarcofagi permettono di ipotizzare una committenza di un certo livello.

Mi sembra di un certo interesse, quindi, che una committenza certo di livello abbastanza elevato, sicuramente parte della élite cittadina, dato anche il pregio artistico di questi esemplari, abbia scelto le immagini di un mito come Fedra ed Ippolito per autorappresentarsi: un tema che peraltro, nella formulazione in cui viene presentato all'osservatore, spinge molto sul gioco dei ruoli maschile e femminile, rientrando anche in tutta una corrente di rappresentazioni che puntano sulla concordia e sui valori familiari⁵⁷⁰, tipico del periodo severiano.

⁵⁶⁹ Di quelli pervenuti tre rappresentano scene della vita di Achille, quattro scene di battaglia, 2 scene della guerra di Troia, un'Amazzonomachia, tre Fedra e Ippolito, due scene bacchiche.

⁵⁷⁰ WREDE 2003, pp. 42 - 53.

Interessante appare anche il caso del sarcofago da Arles. In questo esemplare compaiono sulla fronte a partire da sinistra Fedra seduta con accanto un amorino con torcia, a seguire immediatamente Ippolito e nutrice e sulla destra, occupando tutto il centro del sarcofago, i compagni di Ippolito, fra cui forse il giovane una seconda volta.

Quello che rende particolare questo sarcofago è che il coperchio rappresentava originariamente una coppia; in seguito la figura maschile è stata eliminata e la figura femminile è stata scalpellata per rappresentare un togato⁵⁷¹. Una circostanza piuttosto degna di attenzione: si tratta di una committenza di buon livello, probabilmente di un personaggio dell'élite cittadina, che ha scelto per la sua sepoltura un sarcofago di provenienza attica, quindi di un certo pregio. L'originaria destinazione per una coppia è stata però mutata, destinandolo ad un solo defunto, e questo ha peraltro anche un collegamento con la decorazione della cassa, dove la presenza dei compagni di caccia e di Ippolito stesso appare preponderante – forse addirittura doppia – e che quindi dà alla decorazione un significato marcatamente virato verso l'universo maschile della caccia e della *virtus*.

Dal quadro fin qui delineato emerge, quindi, un certo parallelismo fra la decorazione della cassa, il modo in cui il mito viene trattato, interpretato e modellato sulle esigenze espressive imposte dal contesto funerario e probabilmente dalle richieste della committenza, e la reale destinazione d'uso dei sarcofagi.

Ma come si collega questo quadro con una committenza individuata nella élite che vive la temperie culturale della Seconda Sofistica o comunque dell'alta società attica? Ewald individua alcuni segnali in tal senso.

⁵⁷¹ GAGGADIS ROBIN 2005, p. 78 ss.

Innanzitutto nell'ambito della definizione del *gender* e del rapporto con la raffigurazione della morte⁵⁷². Mentre a Roma si dà ampio rilievo alle morti femminili (vedi Creusa, Leucippidi, Persefone e così via) al contrario in Grecia si osserva non solo una drastica riduzione della presenza stessa delle donne a parità di miti rappresentati, ma anche i temi più strettamente legati alla morte del protagonista sono del tutto maschili. Questa situazione è legata ad un'idea della "buona morte" che la vede come una pertinenza assoluta del genere maschile, un'idea omerica di morte gloriosa ottenuta in battaglia o, al massimo, durante la caccia.

Entrando nello specifico del nostro mito, la rappresentazione del mito di Ippolito come compare, ad esempio, nel sarcofago di Tarragona, si configura proprio come una esaltazione della *paideia* ed in generale del genere maschile: come si diceva prima, Fedra è totalmente relegata ad una funzione secondaria – visivamente marcata dalla posizione su lato breve e la nutrice funge sostanzialmente da "completamento mitologico" della scena; la narrazione (più che altro una non - narrazione, data la staticità della rappresentazione) è focalizzata su Ippolito ed i suoi compagni come simbolo di bellezza, eroismo, il che richiama la cultura della bellezza e della perfezione dei corpi nudi tipica della Seconda Sofistica⁵⁷³. Non solo, ma la struttura della teoria dei giovani richiama l'egualitarismo dell'Efebia ateniese, rinata proprio alla fine del II sec. d. C.⁵⁷⁴, ovvero nel momento in cui questa produzione di sarcofagi comincia ad affermarsi.

Risulta quindi piuttosto chiaramente come esista un legame stretto fra la committenza di questi sarcofagi – da ricercare nell'alta società ateniese, ideologicamente legata al clima culturale della Seconda Sofistica – e la loro stessa struttura iconografica: sintomo, ancora una volta del legame fra

⁵⁷² EWALD 2004, p. 240 ss.

⁵⁷³ EWALD 2004, p. 243, bibliografia in nota 50.

⁵⁷⁴ EWALD 2004 p. 244, bibliografia in nota 51.

richieste ed istanze autorappresentative della committenza e costruzione delle immagini.

BELLEROFONTE E STENEBEA

Il mito di Bellerofonte e Stenebea: storia degli studi

Il mito di Bellerofonte è attestato con una certa continuità ed abbondanza di testimonianze dal VII sec. a. C. fino all'età bizantina e deve probabilmente tale successo da un lato alla molteplicità di episodi, dall'altra alla poliedricità di alcune iconografie, assai adattabili al messaggio della prima cristianità⁵⁷⁵.

La maggior parte delle raffigurazioni riguarda indubbiamente la domatura di Pegaso e la lotta contro la Chimera, iconografia di grande fortuna soprattutto in ambiente cristiano, dove ha generato l'immagine di San Giorgio contro il Drago⁵⁷⁶. Questo elemento, ovvero il rapporto fra Bellerofonte ed il cristianesimo, è stato finora indubbiamente il più discusso fra gli studiosi che si sono interessati al mito⁵⁷⁷.

Meno indagate, anche per la scarsità di attestazioni, sono le immagini della partenza di Bellerofonte da Tirinto - molto più presente nelle fonti letterarie che in quelle figurative - anch'essa fonte di ispirazione nel mondo cristiano come esempio di continenza e virtù⁵⁷⁸. Questo è l'aspetto certamente più indagato dagli studi: la valenza etica e psicologica del rifiuto di Bellerofonte come simbolo di virtù nelle immagini del mito in ambito funerario⁵⁷⁹. Decisamente meno indagato⁵⁸⁰ è l'aspetto della costruzione dell'immagine funeraria ed il suo rapporto con le immagini provenienti dalla tradizione figurativa di ambito domestico. Ed è quello che si cercherà di approfondire in questa sede.

⁵⁷⁵ Cfr in generale HILLER 1970; PARIBENI 1969; LOCHIN 1994; PAGLIARA 1996; KAHIL 1997.

⁵⁷⁶ LOCHIN 1994, in part. p. 230.

⁵⁷⁷ PAGLIARA 1996, p. 83 - 84, con bibliografia.

⁵⁷⁸ Fulgenzio, *Myth.* III 1, "*Fabula Bellerophontis*"; cfr. ancora PAGLIARA 1996, p. 86.

⁵⁷⁹ MANODORI 1981.

⁵⁸⁰ Tranne in parte ZANKER 2002D, p. 191.

Il mito di Bellerofonte e Stenebea nella pittura della prima età imperiale

In ambito domestico sono tre le pitture provenienti da Pompei, due dalla casa di *T. Dentatius Panthera* ed una dalla casa del Bracciale d'oro.

La Casa di *T. Dentatius Panthera*

Per quanto riguarda la struttura e la decorazione generale della **domus IX 2, 16** nel suo impianto generale si rimanda all'appendice. Vediamo ora la decorazione dell'atrio e del tablino, dove si trovano i dipinti relativi al mito di **Bellerofonte e Stenebea**.

La pittura nell'atrio (**SA 1**), distaccata e conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, mostra sulla sinistra Preto seduto con una lancia nella mano sinistra, mentre con la destra porge ad un ignaro Bellerofonte, nudo con una clamide azzurra allacciata sulle spalle, la lettera che contiene la sua condanna a morte; in piedi alle spalle di Preto è Stenebea artefice dell'inganno, che guarda atterrita con gli occhi spalancati la scena. La pittura, sulla parte N, era in associazione con **Eracle che libera Esione** sulla parete O. Dalla parete E si accede invece al triclinio (e) (**SA 2**). Le pitture, databili alla fase IIA del III Stile⁵⁸¹, mostrano **Eracle ed il centauro Nesso**⁵⁸² sulla parete O, **Bellerofonte e Stenebea** sulla parete E ed un **personaggio maschile che combatte contro un'Amazzone**⁵⁸³, Teseo, ma probabilmente anche Bellerofonte, data la presenza in questa casa di altri due dipinti riguardanti la sua vicenda, sulla parete N.

Il dipinto sulla parete E vede, in uno spazio aperto, Stenebea col capo velato e riccamente abbigliata ed ingioiellata seduta su un trono, accanto un'ancella anch'essa seduta; entrambe si portano la mano al mento in

⁵⁸¹ SAMPAOLO 1999A, p. 24.

⁵⁸² SAMPAOLO 1999A, p. 26, fig. 47 (DAIR 53.552).

⁵⁸³ SAMPAOLO 1999A, p. 21, fig 36.

segno di dubbio. Sulla sinistra sono Bellerofonte con la lancia mentre indica la donna ed un suo compagno. In alto, ad anticipare la conclusione della vicenda si vede Bellerofonte a cavallo di Pegaso che combatte contro la Chimera.

Come nel caso delle due pitture con Fedra e Pasifae del tablino (I) e del triclinio (n) della domus V 2, 10 non sono solo ragioni di ordine tematico che legano le due pitture con soggetto Bellerofonte e Stenebea, ma anche un collegamento di carattere visivo.

Infatti i due dipinti si trovano sulla prete N e sulla parete E di due ambienti perpendicolari, per cui essi risultavano contemporaneamente visibili al visitatore che accedeva nell'atrio, conte una sorta di "collegamento intertestuale" fra i due momenti della stessa vicenda; a dimostrazione del fatto che la disposizione dei quadri non è assolutamente casuale, ma che risponde alla precisa intenzione di mostrare i due quadri contemporaneamente, è il fatto che il quadro sulla parete E del triclinio è decentrato, tanto che esso risulta perfettamente ritagliato dal vano di accesso alla sala e visibile da uno visitatore posto nell'atrio. I due momenti della vicenda vengono quindi posti in una continuità che il committente ed il decoratore della casa hanno voluto rendere anche visiva: un elemento che denota grande attenzione per le geometria della decorazione domestica tipica della pittura, e quindi della società, di questo periodo, che abbiamo già in precedenza avuto modo di sottolineare.

La Casa del Bracciale d'oro

Simile alla struttura del dipinto dell'atrio della casa di *T. Dentatius Panthera* è la pittura proveniente dalla **Casa del Bracciale d'oro**, VI 17 (Ins. Occ.), 42 **(SA 3)**, un complesso abitativo molto prestigioso, dalla planimetria complessa e dalla ricca decorazione pittorica che risale ad epoche e stili, sviluppata su tre livelli proprio in prossimità delle mura. La

pittura con **Stenebea e Bellerofonte** proviene da uno degli ambienti termali costruiti nel piano sottostante, l'anticamera (24), decorata con una ricca scenografia di IV Stile ed un soffitto cassettonato in stucco. La pittura, in stato frammentario, mostra Preto seduto sulla sinistra in atto di porgere a Bellerofonte, nudo con la clamide allacciata sulle spalle, la lettera; alle spalle di Preto è seduta Stenebea, l'artefice dell'inganno, col capo velato che si porta la mano alla bocca in segno di dubbio e forse rimorso per il gesto che potrebbe portare alla morte del giovane da lei amato.

Le pitture finora esaminate mostrano già dei tratti in comune con le pitture con Fedra cd Ippolito⁵⁸⁴: la tendenza a sottolineare il lato sentimentale della vicenda dal un lato, mostrando Stenebea presa dai dubbi mentre guarda l'oggetto del suo desiderio, e l'eroismo del giovane dall'altro, rappresentando Bellerofonte in nudità eroica come Ippolito. La narrazione dunque è incentrata su vari momenti della vicenda, ponendo l'accento o sulla consegna della lettera o sul dialogo fra Stenebea e Bellerofonte, in ogni caso accentuando il lato drammatico e sentimentale della vicenda.

⁵⁸⁴ Non a caso Fedra e Stenebea nella letteratura antica sono spesso citate insieme, sia perché entrambe soggetti di celebri tragedie di Euripide, sia in quanto esempi di donne scellerate: testimonianze molto chiare in questo senso sono Aristofane, *Rane* v1043; Luciano D. SYR. 23; Giovenale, *Satire*, X 325 - 7.

Il mito di Bellerofonte e Stenebea nei sarcofagi di età imperiale

Vediamo dunque come il soggetto di Bellerofonte e Stenebea sia stato trattato nell'arte funeraria. Particolarmente interessante è il caso di un sarcofago cronologicamente piuttosto vicino a quelli del tipo A con il mito di Ippolito e Fedra, ovvero il sarcofago murato nel casino della **Villa Doria Pamphilj**⁵⁸⁵, databile al 240 - 250 d.C.⁵⁸⁶ (**SS 1**). La vicenda va letta da destra a sinistra. Sulla destra si trova Stenebea, seduta, con due ancelle alle sue spalle, ed un amorino ai suoi piedi, al centro della scena è Preto che solleva un braccio in direzione di Bellerofonte, in procinto di partire, come si vede dal fatto che tiene per le redini un cavallo e che Virtus gli apre la strada verso la scena sulla sinistra: qui vediamo una scena di caccia con al centro fra i cacciatori Bellerofonte a cavallo che scaglia la lancia contro la Chimera. In maniera in parte analoga vediamo lo svilupparsi del tema nell'altro sarcofago con la stessa vicenda, il sarcofago di **Algeri (SS 2)**: sulla destra si trova Stenebea, seduta, con due ancelle alle sue spalle, ed un amorino ai suoi piedi, al centro della scena è Preto che solleva un braccio in direzione di Bellerofonte, in procinto di partire; sulla sinistra invece è Bellerofonte, attorniato ad suoi compagni davanti al corpo della Chimera ormai sconfitta.

Ritroviamo gli stessi caratteri visti nel caso di Ippolito. Innanzitutto la partenza di Bellerofonte raccontata come un commiato: Preto sembra quasi avere un atteggiamento paterno nei suoi confronti, e Stenebea, seduta in disparte, non viene caratterizzata in maniera negativa, allo stesso

⁵⁸⁵ HILLER 1970, p.51 ss, fig. 18; SICHTERMANN 1992, p. 19 - 21, cat. n°21, tav. 11 - 12. Per il confronto fra Stenebea e Fedra cfr. ancora ZANKER 2002c, p. 191.

⁵⁸⁶ ANDRAE - JUNG 1977, p. 434; al contrario HANFMANN 1951, p. 42, lo ritiene della fine del III - inizio IV sec. d.C.; SICHTERMANN 1992, p. 96.

modo di Fedra, di cui viene evidenziato solo la preoccupazione per la partenza. Inoltre, analogamente a quanto avviene per i sarcofagi con Fedra e Ippolito di tipo A, a questa scena è destinata solo una parte ridotta del rilievo, mentre viene dato risalto alla battaglia con la fiera, al coraggio ed al valore del giovane, sottolineato dalla presenza di Virtus. La presenza della dea in questo caso è ancora più interessante se pensiamo che nel mito è la dea Atena che consegna Pegaso a Bellerofonte: ma nell'immaginario romano evidentemente Virtus meglio incarna la potenza psichica dell'uomo. Del resto Virtus, come la stessa Atena e le Muse sono proprio le divinità vergini che ispirano l'uomo, spesso presenti nei sarcofagi proprio per questa loro prerogativa⁵⁸⁷.

Si assiste dunque ad un medesimo processo che vede la nascita, o se non altro, la trasformazione di determinate iconografie in ambito domestico in cui il mito perde drammaticità e sembra, nelle sue strutture narrative, voler allontanare la sua conclusione funesta o comunque drammatica: il mito subisce dunque un processo di addomesticamento, viene adattato a delle esigenze espressive consone al contesto di fruizione. Nel momento in cui, invece, la tradizione iconografica approda ai sarcofagi essa viene rilavorata in funzione di nuove esigenze comunicative, in virtù del contesto: di qui, il sottolineare il dolore dell'abbandono, del commiato, ed il valore del giovane. Abbiamo anche visto come questi cambiamenti non avvengano sulla base della tradizione letteraria, ma di quella strettamente artistica, relativa alla cultura figurativa dell'epoca ed alle esigenze comunicative delle varie classi di committenza.

⁵⁸⁷ MANODORI 1981.

VENERE E ADONE

Venere e Adone: storia degli studi

La letteratura relativa alla figura di Adone nel mondo antico è estremamente ricca e sarebbe pretenzioso cercare di condensarla in poche pagine: la figura di Adone ha tali addentellati con gli studi di religione orientale e occidentale e di antropologia, oltre che di storia dell'arte e archeologia, da renderla assolutamente vasta e multiforme. In questa sede la mia intenzione è semplicemente quella di individuare le linee generali della ricerca per stabilire se e in che modo gli studiosi si siano occupati dei problemi più squisitamente iconografici relativi all'immagine di Venere e Adone nell'arte romana ed in particolare nei contesti domestici – come vedremo, non molto studiati – e funerari.

L'attenzione degli studiosi si è incentrata in maniera quasi esclusiva, soprattutto negli studi più antichi, sulla storia del culto nel mondo classico e le sue relazioni con le religioni orientali, in particolare alla contaminazione fra Adone e Tammuz. A partire dalla fine del diciannovesimo secolo, infatti, i primi studi sistematici sulla figura di Adone sono relativi soprattutto alle fonti scritte e con un ricorso alla documentazione figurata che risulta limitata solo a rapidi confronti.

È il caso dei lavori di W. GREVE⁵⁸⁸, che costituiscono una rassegna dei testi, e di C. VELLAY⁵⁸⁹; allo stesso modo, lo stesso, importantissimo e basilare, lavoro di FRAZER⁵⁹⁰ in quanto studio di religione comparata si occupa poco della dimensione artistica del mito di Adone.

⁵⁸⁸ GREVE 1877

⁵⁸⁹ VELLAY 1904

⁵⁹⁰ Dopo *Il ramo d'oro* (*The golden bough. A study in magic and religion*, London 1890), dove già l'antropologo britannico si era occupato del mito di Adone, è del 1906 uno studio specifico sull'argomento (FRAZER 1906) che sostanzialmente continua l'analisi sull'idea del dio morente, un tema che FRAZER individua all'interno di numerose religioni, a partire dagli studi di Wilhelm MANHARDT, che vede la divinità coinvolta in una vicenda in cui perderà la vita, per poi riacquistarla nuovamente in un momento

Ancora di carattere essenzialmente storico - religioso è l'opera del BAUDISSIN⁵⁹¹ in cui anche l'analisi delle opere figurate risulta un po'sommatoria.

Diverso l'approccio di quella che resta ancora oggi l'opera più completa sulla figura dell'eroe figlio di Mirra nel mondo classico, anche se principalmente focalizzata sul mondo greco, ovvero il lavoro di W. ATALLAH⁵⁹².

L'autore analizza la figura di Adone secondo una nuova prospettiva, insieme letteraria e storico - artistica e antropologica. Nel suo lavoro ATALLAH rivolge grande attenzione agli aspetti antropologici e religiosi del mito di Adone – le feste dei giardini di Adone, come pure il ruolo del cinghiale nelle culture antiche – ma anche alla rappresentazione del mito nell'arte greca, etrusca e, in maniera meno circostanziata, romana. Avendo un'ottica sostanzialmente storico - religiosa e antropologica, l'autore non dedica particolare attenzione alle pitture di ambito domestico mentre dedica più spazio alla figura di Adone nei sarcofagi, eroe visto come simbolo di rinascita che sconfigge la morte grazie all'amore della divinità e, al ruolo della caccia al cinghiale, animale pericoloso e feroce, predatore dei raccolti e per questo visto come nemico della civiltà.

Al lavoro di ATALLAH sono seguiti altri studi che si sono occupati della figura di Adone, in particolare delle Adonie⁵⁹³ e delle loro implicazioni di carattere antropologico e sociologico.

Ma entrando più nello specifico dei nostri interessi, se è vero che esistono trattazioni specifiche e molto approfondite delle immagini di Adone nel mondo funerario e nei sarcofagi dal punto di vista iconografico e

successivo.

⁵⁹¹ BAUDISSIN 1911

⁵⁹² ATALLAH 1966

⁵⁹³ In particolar modo l'opera della SERVAIS – SOYEZ, curatrice anche della corrispondente voce del LIMC (SERVAIS – SOYEZ 1981), SERVAIS – SOYEZ 1981A ; SERVAIS – SOYEZ 1977; e inoltre DELCOR 1978 e soprattutto DETIENNE 1972 fondamentale per gli aspetti più squisitamente religiosi e antropologici.

storico artistico, anche molto recenti ed in qualche modo “definitive”⁵⁹⁴, manca in buona sostanza un’analisi dei dipinti da contesti domestici con Venere e Adone: essi finora sono stati visti quasi esclusivamente, infatti, come termine di paragone per le immagini sui sarcofagi, ma manca un esame della documentazione che vada al di là dell’influenza puramente iconografica che questi hanno avuto sulla creazione dei rilievi in campo funerario.

⁵⁹⁴ Come GRASSINGER 1999, con bibliografia precedente; per un’analisi formale e religiosa cfr soprattutto KOORTBOJIAN 1995.

Venere e Adone nella pittura romana della prima età imperiale

Le immagini relative al mito di Venere e Adone presentano iconografie che rispecchiano diversi momenti del mito⁵⁹⁵: una illustrazione della coppia di amanti seduti ed abbracciati, una “vendita di amorini”, o ancora il momento in cui il giovane, ferito durante la caccia al cinghiale, spirava fra le braccia della dea. Per quanto questi momenti possano dirsi essenzialmente diversi nello spirito della narrazione, ed anche se solo l’iconografia di Adone ferito verrà poi effettivamente ripresa nel mondo funerario, i soggetti di “Adone ferito” e gli “amori di Venere e Adone” possono essere indubbiamente accostati fra loro per la struttura iconografica in molti casi estremamente simile e per il tono della narrazione, al punto che vi sono alcuni casi in cui il momento è identificabile essenzialmente solo dalla ferita sulla coscia di Adone o, più frequentemente, da attributi che rimandano alla sfera funeraria⁵⁹⁶.

Distinguere i due soggetti ed esaminare solo quello strettamente attinenti al tema sarebbe quindi una mutilazione che potrebbe precludere la reale comprensione del tema figurativo e della sua evoluzione iconografica all’interno della tradizione figurativa in ambito sia domestico che funerario.

Entrambe le immagini – ed anche la “vendita di amorini” - si diffondono sostanzialmente nell’ambito della pittura di IV Stile, in un momento in cui si registra una variazione piuttosto decisa nell’approccio alla decorazione domestica e, in particolare, nella scelta dei miti e del loro trattamento.

⁵⁹⁵ Cfr SERVAIS – SOYEZ 1981, in part. 225 - 6.

⁵⁹⁶ Come vedremo meglio in seguito, nel caso della pittura dal tablino (7) della casa del Forno di Ferro, ad esempio, la ferita non è visibile ed il triste esito della vicenda è intuibile solo dalla fiaccola rovesciata tenuta in mano dall’amorino.

Nelle rappresentazioni di temi mitologici si ritrova una certa originalità nella ricezione e reinvenzione della tradizione⁵⁹⁷, con l'introduzione di schemi decorativi che puntano l'attenzione sulla dimensione atemporale del mito, e quindi maggiormente sul suo valore estetico e decorativo: il mito inteso come azione diviene tutto sommato secondario rispetto alla rappresentazione degli dei e degli eroi, della bellezza e perfezione dei loro corpi nudi⁵⁹⁸.

Si tratta di un modo nuovo di raccontare il mito, predominante negli anni a cavallo della metà del I sec. d. C., che coinvolge molti dei miti più diffusi dell'età augustea, talvolta con variazioni iconografiche notevoli che spostano l'attenzione narrativa sul momento erotico e sentimentale della vicenda, in cui protagonista è la nudità e la bellezza dei personaggi rappresentati o che comunque ne mettono in luce gli aspetti più romantici e favolistici rispetto a quelli spiccatamente eroici. Del resto, come sottolineato da P. ZANKER⁵⁹⁹ *gli spazi figurativi dell'ambito privato parlano al singolo ed evocano sentimenti ed atmosfere. Richiamando all'abitante o nel visitatore immagini gradevoli e piacevoli, mentre questi si dedica alle faccende quotidiane o è ospite, tentano contemporaneamente di rapirlo nella fantasia di un altro "mondo".*

Lontane, nella maggior parte dei casi, dalla volontà di creare un programma figurativo rigoroso e coerente dal punto di vista ideologico, come era avvenuto spesso in età augustea, anche le associazioni di temi seguono logiche meno allusive, anzi, nella maggior parte dei casi non è neanche possibile ritrovare una logica interna nella scelta dei soggetti, poiché il modello è essenzialmente la pinacoteca, la raccolta di quadri famosi, quasi mai strutturati secondo un discorso organico od un programma figurativo coerente.

⁵⁹⁷ BRAGANTINI 1995.

⁵⁹⁸ ZANKER 2002.

⁵⁹⁹ ZANKER 2002g, p. 215.

Così Perseo e Andromeda si trasformano in una coppia di amanti riconoscibili solo per il particolare della testa della Medusa: della lotta contro il mostro, della violenta battaglia per la liberazione della fanciulla, ormai non vi è più alcun ricordo. Allo stesso modo, ad esempio, viene reinterpretato il mito di Apollo e Dafne: in un dipinto dalla Casa dell'Efebo I 17, 10 - 12 Dafne è ritratta di spalle, nuda, in una posa maliziosa lontanissima da quella che dovrebbe essere la sua fuga dal dio, che si trova al suo fianco a guardarla ammirato, mentre della sua trasformazione in alloro resta solo un ramoscello che nasce dalla spalla.

Vi sono poi alcuni miti che sembrano perdere favore presso la clientela, per le loro caratteristiche li rendono poco malleabili a questo nuovo modo di intendere la decorazione domestica: episodi come l'eccidio dei Niobidi, il volo di Icaro o la morte di Pelia abbastanza frequenti nelle pareti della prima età giulio - claudia non godono di altrettanto favore nel periodo immediatamente successivo.

Contemporaneamente a queste trasformazioni iconografiche, si assiste anche all'introduzione di nuovi miti o semplicemente di personaggi che per le loro caratteristiche incarnano questo modo nuovo di raffigurare il mito. Riscuotono grande successo, allora, molte delle immagini che ritroviamo celebrate in poesia nelle *Metamorfosi* e nelle *Heroides* di Ovidio: se per il caso di Piramo e Tisbe si può parlare di una derivazione diretta dalla poesia alla traduzione figurata, questo non vale per altri miti di metamorfosi - tranne casi specifici - a testimonianza del fatto che poesia e pittura nei punti in cui sembrano toccarsi e derivare l'una dall'altra in realtà sono più verosimilmente prodotti di una cultura, espressioni di una medesima temperie. L'ambigua e sensuale nudità di Ermafrodito, la posa molle di Narciso che si specchia nel lago, il corpo tenero e fanciullesco del giovane Ganimede rapito dall'aquila, il levigato candore di Venere, sono rappresentazioni assolutamente dilaganti sulle pareti di IV Stile e il motivo

di tale successo risiede proprio nella loro capacità di evocare atmosfere disimpegnate ed eleganti, di raffinata e preziosa vanità.

In questo clima, non stupisce dunque la diffusione del tema di Venere e Adone, una coppia di amanti bella e tragica che rispecchia in pieno tutti caratteri della pittura di questo periodo, dalla teatrale drammaticità alla mancanza di azione, dalla predilezione per i miti “leggeri” e disimpegnati ideologicamente, alla preferenza per la rappresentazione di coppie di amanti.

Adone ferito e gli Amori di Venere e Adone nella pittura romana della prima età imperiale: due iconografie a confronto

Vediamo ora quali sono le immagini che rientrano nel gruppo di “Adone ferito”, anche se in buona sostanza, come vedremo, l’identificazione non è sempre univoca: se in alcuni casi, come nel dipinto dalla casa di Adone ferito, casa di Meleagro, casa di Bacco e casa della Calce si vedono chiaramente la ferita sulla coscia del giovane o comunque il giovane sorretto dalla dea e dagli amorini in stato di completo abbandono, in altre rappresentazioni il tema della morte è solo vagamente alluso, tanto da rendere incerta l’identificazione della scena.

In realtà, però, questo non deve destare particolare stupore, ma anzi rientra pienamente in quella tendenza della rappresentazione del mito che abbiamo già delineato a proposito delle rappresentazioni di Medea o Fedra, ovvero il processo di *addomesticamento* del mito: il racconto mitico viene edulcorato, addolcito per renderlo più consono al contesto domestico e questo processo avviene attraverso la parziale soppressione degli elementi che più chiaramente rimandano alla sfera funeraria o comunque alla tragica conclusione della vicenda.

Per questo motivo saranno analizzati immediatamente di seguito anche i quadri con gli amori di Venere e Adone nella versione in cui compaiono seduti l’uno a fianco all’altra, quella più simile all’iconografia di Adone e con cui condivide più elementi, e saranno analizzati insieme anche nel quadro delle associazioni e dei contesti, per cercare di mettere in risalto l’eventuale omogeneità di uso e percezione di due momenti del mito così diversi in potenza, ma così simili nella resa formale, nell’impostazione e nel clima.

La Casa di Adone ferito

La **Casa di Adone ferito** VI 7, 18 (**VA 1**), scavata fra il 1839 ed il 1839, è una dimora di dimensioni piuttosto piccole, con ingresso sulla via di Mercurio. L'impianto originario, di età sannitica, gravita intorno all'atrio (2), su cui si affacciano diversi ambienti, ma solo sul lato meridionale. Agli inizi del I sec. d. C. gran parte della casa fu decorata in III stile, mentre nell'ultimo periodo di vita della città vennero eseguiti lavori di ampliamento, annettendo la vicina casa al civico 1 e ampliando e ridecorando il *viridarium* (14) e gli ambienti circostanti. Questo è infatti il fulcro decorativo della dimora, decorato in un IV Stile fastoso e ricercato, con celebri statue dipinte derivate da modelli urbani e una piccola fontana.

Superata la zona dell'atrio, dal tablino (7) si arriva quindi nel peristilio (13), con zoccolo con animali marini, zona mediana divisa in pannelli con nature morte e scomparti con scorci architettonici con candelabri. Il peristilio è formato da un giro di colonne stucate chiuse in basso da plutei decorati con piante e uccelli.

Sulla sinistra si apre l'*oecus* (11), che presenta una ricca architettura di IV Stile con zoccolo verde con pannelli e scomparti, zona mediana a pannelli rossi alternati con scorci architettonici; nel tratto centrale di ogni parete si trova un quadro. Sulla parete E il quadro con la toletta di Ermafrodito, mentre sulla parete S compariva ancora Ermafrodito con fiaccola.

Molto complesso è anche l'impianto decorativo del *viridarium* (14), in particolare la parete N, dove si concentra l'attenzione decorativa.

Nel tratto centrale è rappresentata della **morte di Adone**: la scena è inquadrata da colonne ioniche rosse, preceduta da due gruppi statuari dipinti di Chirone e Achille e chiusa in alto da una cornice arcuata.

La scena della morte di Adone è inserita in un paesaggio roccioso caratterizzato da alcuni alberi. Il giovane cacciatore, con una grossa ferita sulla gamba sinistra è seduto su alcune rocce e si abbandona fra le braccia di Venere, che ha lo sguardo lontano, in atteggiamento ieratico. Adone è completamente nudo, tranne per un mantello che copre il braccio sinistro e la gamba destra, mentre Venere è ammantata e ingioiellata e tiene con la sinistra uno scettro. Adone, ormai morente, alza lo sguardo a guardare la dea, mentre quest'ultima ed un amorino gli reggono il braccio destro, ormai privo di forza. Un altro amorino alato, su una roccia ai piedi di Adone, gli medica la ferita. Completano la scena altri amorini: uno, ora non più visibile, era rappresentato nell'angolo a sinistra, nell'atto di spremere una spugna in un bacino d'acqua; un secondo regge un vasetto d'argento, contenente un balsamo, mentre con la mano destra si asciuga le lacrime; l'ultimo, infine, sullo sfondo, si porta la mano al capo in gesto di cordoglio.

Alle spalle di Venere si scorge Anteros, personificazione dell'amore antagonista, che con la sua presenza simboleggia la vendetta di Marte, mentre ai piedi di Adone era un cane con collare con punte metalliche, ora scomparso.

Nell'estremo angolo sinistro è raffigurata una figura femminile in abiti orientali e berretto frigio. Essa è stata interpretata come la personificazione del fiume Adonis, le cui acque si tinsero del sangue del giovane cacciatore, e costituisce un chiaro richiamo alle origini orientali del mito.

Ai due lati della scena si trova un'ampia pittura da giardino con alte piante, uccelli, pavoni ed una statuetta di Eros dormiente.

Si tratta molto probabilmente di una delle rappresentazioni più complete del mito, in particolare quella in cui più chiaramente si coglie il momento della morte del giovane, ormai esangue fra le braccia dell'amata.

La scena, infatti, si focalizza sul gruppo centrale costituito da Venere e Adone che formano uno schema piramidale di un certo impatto visivo. Nonostante, però, la situazione rappresentata sia indubbiamente tragica ed altamente patetica, l'indugiare del pittore sulla bellezza fisica del giovane, in parziale contrasto con la casta Venere, il suo sguardo rapito verso l'alto, la presenza di tanti amorini che si affannano intorno ai due, rende l'effetto molto meno tragico. Non solo, ma anche il contesto decorativo, con l'ampia visuale sul giardino decorato con la scultura, sempre dipinta, di un Eros, crea un clima più incline ad un gusto languido e giocoso, che non ad un'atmosfera cupa e drammatica di morte.

Del resto si riscontrano due tendenze decorative in questa non grande, ma interessante dimora: da un canto la ripresa di modelli urbani o comunque "alti" che danno un tono di importanza alla decorazione: esemplare è la presenza delle sculture dipinte nel *viridarium* rappresentanti Achille e Chirone, entrambi, anche se leggermente divergenti nell'iconografia, ispirati molto probabilmente a quelli dei *Saepta Iulia* romani. Del resto, la stessa immagine di Venere, appare qui insolitamente abbigliata in modo casta e con una acconciatura tipica dell'età neroniana - flavia che le danno un tono di una certa austerità.

All'opposto si trova la tendenza di una grande concessione al gusto dominante che abbiamo delineato all'inizio: tematiche leggere (come la toletta di Ermafrodito), anche legate al mondo di Venere e Dioniso, anch'egli presente nell'*oecus* (11) e la predilezione per le rappresentazioni di coppie di amanti.

La rappresentazione della morte di Adone della casa di Adone ferito, pur essendo senza dubbio la pittura che in ambito vesuviano, almeno, presenta la morte del giovane con una certa completezza di dettagli e finezza di esecuzione, presenta in ogni caso quell'elemento che abbiamo già evidenziato nella tendenza pittorica della tarda età giulio - claudia e flavia e

che avremo modo di verificare ancora a proposito delle altre pitture con questo tema: l'attenzione puntata sull'elemento erotico e sensuale della vicenda e la marginalizzazione degli elementi strettamente legati alla conclusione funesta del mito.

La Casa di Meleagro

Il nome della **Casa di Meleagro**, VI 9, 2 – 13 (**VA 2**), viene da una pittura, ora impallidita, che si trova sulla parete sinistra d'ingresso, e rappresenta **Meleagro ed Atalanta** che riposano dopo le fatiche della caccia al cinghiale.

La casa si compone di tre nuclei, funzionalmente distinti, accostati fra loro: il primo ruota attorno all'atrio tuscanico, posto immediatamente dopo l'ingresso principale della casa, che dà sulla via di Mercurio; il secondo è costituito dagli ambienti, fra cui il fastoso *oecus* con colonne corinzie, che dal lato E si affacciano sullo scenografico peristilio; ultimo è il nucleo dei retrostanti ambienti di servizio, che si dispongono lungo un corridoio che, partendo dal tablino e girando dietro gli ambienti di rappresentanza, attraversa la cucina ed il retrostante *oecus* e si addentra nel quartiere degli schiavi. Quest'ultimo settore della casa ha un suo ingresso sulla lunga facciata E della casa, senza botteghe, che dà su vicolo del Fauno.

Del primo impianto decorativo della casa, databile all'età repubblicana, restano i pavimenti in cocciopesto e tessere bianche degli ambienti intorno all'atrio e il mosaico bianco e nero di un cubicolo retrostante il tablino.

Agli anni immediatamente successivi al terremoto del 62 d.C. si datano, invece, sia i pavimenti a mosaico bianco e nero, sia la ricchissima decorazione parietale di IV stile. Quest'ultima si caratterizza per la costante presenza di figure umane nello zoccolo, l'abbondanza dei quadri figurati, l'uso esteso del non comune colore azzurro: tutti elementi che dimostrano

la volontà di creare una decorazione di grande effetto, evidente anche per la presenza del raro fregio in stucco dipinto che ornava la zona superiore del tablino.

La pittura con *Adone ferito* si trova nel peristilio, a cui si accede principalmente attraverso un'apertura situata sulla parete N dell'atrio. Su di esso si affacciano, direttamente o attraverso l'atrio, i diversi ambienti di rappresentanza costituiti dai triclini e dall'*oecus* corinzio e dai cubicoli.

L'*oecus* corinzio è una sala affacciata sul peristilio, circondata sui tre lati da una fila di tredici colonne corinzie (cinque su ogni lato) poggiate su dadi dipinti a finto marmo numidico. La decorazione pittorica è caratterizzata da un gioco di bicromia che consiste nell'accostare il rosso dello zoccolo al giallo delle zone mediana e superiore. Lo zoccolo è scandito in pannelli e scomparti con figure umane e animali, quadretti monocromi, architetture, ghirlande tese. La zona mediana gialla è divisa in pannelli con quadri e scorci architettonici: i pannelli sono concepiti come un unico campo visto in prospettiva frontale con soffitto a cassettoni con compluvio al centro che sorregge la zona superiore. Quest'ultima presenta architetture arricchite con ghirlande tese, maschere, vasi agonistici e figure umane in volo o su candelabri. Il gioco di bicromia giallo/rosso è rafforzato dal contrasto della ricchezza di queste pareti con la semplicità del pavimento a mosaico bianco e nero, con ampio tappeto bianco. Per accentuare l'effetto di scansione architettonica della parete il tratto centrale della decorazione dipinta è inquadrato entro l'intercolumnio centrale. Nel tratto centrale della parete si trovavano i quadri mitologici: sulla parete N un quadro, ora evanido, rappresentante *Teseo vincitore del Minotauro, in compagnia di Arianna*.

Il triclinio, si trova a N del peristilio ed è collegato con due aperture simmetriche sia al peristilio, sia al corridoio che dà sulle stanze della servitù. L'impianto decorativo del triclinio è grandioso e tutti gli elementi consueti della decorazione parietale del IV stile sono sovradimensionati per

adattarsi alla vastità dell'ambiente. L'alto zoccolo nero è suddiviso in pannelli, decorati con figure umane o animali, separati da avancorpi, i quali a loro volta sono la prosecuzione degli scorci architettonici a fondo bianco con figure, che scandiscono in tre sezioni la zona mediana. Al di sopra dello zoccolo si impostano delle predelle di colore rosso o nero. La zona mediana presenta al centro una grande edicola a fondo rosso sorretta da colonnine con ricchi girali che si sovrappongono agli scorci architettonici e con un quadro centrale; ai lati ci sono due pannelli neri delimitati alla base e alla sommità da ghirlande ad arco, con all'interno figure in volo. La complessa struttura architettonica è resa ancora più ricca dall'inserimento di figure volanti, mostri marini, ninfe, nature morte e scene di caccia sia nello zoccolo che nella zona mediana.

Sulla parete N compare il quadro rappresentante **la scelta di Paride**, mentre su quella O lo stesso personaggio compare durante la vestizione. Il quadro raffigura il celebre episodio mitologico in cui Paride si trova a dover scegliere la dea a cui assegnare il pomo d'oro destinato alla più bella delle dee. Il pastore è raffigurato seduto e appoggiato ad un bastone sulla sinistra in compagnia di Hermes. La dea prescelta, Venere, è raffigurata in primo piano nell'iconografia classica della *Venus Genetrix*, mentre in secondo piano si vedono Hera, seduta e ammantata, e Atena armata. In alto a sinistra scorgiamo appena una figura femminile, forse la personificazione del monte Ida, il luogo in cui si svolge la scena. Il quadro non è stato affrescato con il resto della parete, ma eseguito su uno strato di intonaco riportato al centro della parete.

L'interpretazione del dipinto sulla parete O è incerta. Sulla destra, in piedi, si trova Paride in compagnia di Elena che gli porge l'elmo, dinanzi ad Ettore seduto a sinistra.

Anche questo quadro non è stato affrescato con il resto della parete, ma eseguito su uno strato di intonaco riportato al centro della parete.

Il peristilio è costituito da un giro di 24 colonne rivestite di stucco bianco e rosso (con una disposizione di 6 sui lati brevi e 8 su quelli lunghi) che circonda una vasca con zampillo centrale e una fontana a gradini di marmo. L'interno della vasca è dipinto in colore azzurro. Accanto alla fontana si trova una bocca di cisterna in tufo e un dolio in terracotta, nel quale è stato trovato dello stucco. I portici e gli ambienti retrostanti potevano essere ombreggiati mediante tende, che erano fissate alle colonne con anelli metallici.

Grazie anche ad alcune fotografie⁶⁰⁰ è possibile ricostruire l'impianto della decorazione, ora piuttosto rovinata.

Lo zoccolo era rosso, piuttosto alto, e diviso in pannelli decorati con piante, uccelli, Nereidi su cavalli marini; la zona mediana alterna, in uno schema paratattico, pannelli neri con quadri (alcuni staccati ed esposti al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, altri perduti) a larghi scorci architettonici scenografici preceduti da scale, ai quali si affacciano figure umane; la zona superiore, scandita da pannelli bianchi, era decorata con architetture, figure umane e candelabri e maschere.

Dei frammenti di pittura sono stati ricollocati *in situ* dopo il bombardamento del 1943⁶⁰¹, mentre alcuni dipinti, invece, sono testimoniati solo da disegni. Sulla parete N si trovavano **Narciso** (H 1344), **Dioniso con tirso e capo coronato di pampini che porge il grappolo d'uva ad un bambino** (H 401; FIORELLI in PAH II, p. 240 lo definisce "Bacco con Faunetto"); **Sileno steso con tirso e Satirello che gli porge *rhytòn* e *pedum*** (H 419); **Venere con amorino che le porge la cassetta con i gioielli** (H 303).

All'epoca dello scavo furono inoltre distaccati e portati al Museo di Napoli (con generica provenienza dal peristilio): *Adone ferito* (inv. 9255), *La lotta tra Eros e Pan alla presenza di Sileno* (inv. 9142), *Imeneo* (inv. 9320),

⁶⁰⁰ BRAGANTINI 1993D, p. 700, fig. 80 (fotografia Chaufforier).

⁶⁰¹ BRAGANTINI 1993D, p. 707, fig. 91; p. 709, fig. 95;

Arianna abbandonata (inv.9051), *Apollo e Dafne* (inv. 9534), *Teti che porta le armi ad Achille* (inv. 8873).

Nel quadro di **Eros e Pan** al centro della scena si trova il vecchio Sileno che in mano un tirso, che assiste alla lotta fra i due. Sullo sfondo, un paesaggio roccioso.

Nel quadro rappresentante **Imeneo**, il dio che guida il corteo nuziale è raffigurato appoggiato ad un pilastrino con quercia e corona di fiori. Il dipinto con *Arianna abbandonata* mostra la protagonista, in primo piano, in posa lacrimevole, mentre si asciuga il viso, in compagnia di Nemese che le indica la nave di Teseo che si allontana e di un amorino che piange, secondo un'iconografia diffusissima in età imperiale⁶⁰².

Il quadro identificato come **Apollo e Dafne**, invece, potrebbe corrispondere al quadro che FIORELLI descrive come un "Apollo ed il suo Genio che suona la lira"⁶⁰³. Nel dipinto con *Teti con le armi di Achille*, la Nereide, lungi dall'essere la madre pensierosa che presagisce la morte del figlio nella armi forgiate da Efesto come nelle rappresentazioni di età repubblicana e della prima età imperiale⁶⁰⁴, è raffigurata a cavallo di un mostro marino mentre reca lo scudo e le altre armi. Oltre a questi dipinti ve ne erano altri, quali, descritti ancora dal FIORELLI: "una donzella che abbraccia un giovine nudo, che sembra un nume marino, forse **Nettuno ed Amymone**" (PAH II p. 240), "Baccante scoperta da un Fauno" (*ibidem*), e un quadro con **Perseo e Andromeda**, nell'iconografia diffusa in età neroniana con i due seduti su una roccia a guardare il riflesso della testa di Medusa nell'acqua (H 1201 - 1202; PAH II, p 324).

Il quadro, piuttosto mal conservato, con **Adone ferito**⁶⁰⁵ mostra il giovane, nudo ad eccezione di un lembo del mantello che gli copre la

⁶⁰² per l'iconografia di *Arianna abbandonata* PARISE BADONI 1990 e GALLO 1988.

⁶⁰³ PAH II p. 240.

⁶⁰⁴ GURY 1986.

⁶⁰⁵ REINACH 1922, pp. 64 - 65, n. 5.

gamba destra, semidisteso fra le braccia di Venere, seduta alle sue spalle e vestita con un chitone senza maniche ed un mantello sulle gambe, con un diadema sul capo. La scena si svolge all'aria aperta, in un ambiente caratterizzato da rocce, alberi e alcune strutture architettoniche.

Come nel caso dei cubicoli che si affacciano sull'atrio, anche qui le scelte iconografiche e narrative cadono su miti in cui non vi è nessun tipo di azione e in cui la banalizzazione dei soggetti produce un effetto di svuotamento di quello che, appena una o due generazioni prima era stato il messaggio politico e ideologico del mito.

Il complesso delle pitture della casa di Meleagro si presenta dunque come un interessantissimo e vasto repertorio delle immagini e dei miti più caratteristici del IV Stile, in cui si rispecchia un gusto ed una mentalità nuovi per cui il mito inteso come vicenda paradigmatica o almeno portatrice di un messaggio assume un significato piuttosto limitato, lasciando il posto ad una visione "laica" che lo colloca al livello delle altre forme di decorazione all'interno dell'universo domestico. Le scelte figurative sono evidentemente legate ad una funzione sia di rappresentanza, ma anche di piacevole intrattenimento visivo degli ospiti. Vengono per questo scelti temi nella maggior parte dei casi non narrativi (in particolare nel peristilio e nei cubicoli) in cui il protagonista è la divinità o comunque il personaggio mitico in quanto tale rappresentato come essenza di bellezza, grazia e perfezione, prescindendo da qualsiasi forma di azione. Le immagini così create cercano di rendere un'atmosfera disimpegnata e mondana, di raffinata e preziosa eleganza che contribuisce alla creazione di un ambiente dal sapore idillico, come situato al di fuori dello spazio e del tempo.

L'immagine di Adone ferito per il modo in cui è costruita rientra pienamente in questa temperie. La drammaticità della vicenda del ferimento e della morte del giovane viene resa con un languido abbandono

del giovane fra le braccia della dea che la presenza dell'amorino contribuisce a rendere più patetica, ma anche più allusiva all'esperienza amorosa.

La Casa della Calce

La **Casa della Calce** VIII 5, 28 (**VA 3**), che deve il nome ad un cumulo di calce rinvenuto nell'ambiente (a), fu costruita nel II sec. a. C. e dovette mantenere il suo aspetto originario lungo tutto il corso della sua storia edilizia. La casa presenta una struttura ad atrio e peristilio, direttamente comunicanti fra loro grazie all'assenza del tablino. Dall'atrio (2) decorato in IV Stile, infatti, si accede direttamente al peristilio (11), sul quale si aprono i due grandi ambienti (a) e (b), con tracce della decorazione di età repubblicana. Il resto della decorazione della casa, in IV Stile, è quasi completamente evanida.

A questa casa è generalmente attribuita una pittura ora scomparsa, ma testimoniata da una tempera del MORELLI⁶⁰⁶. Sebbene sul disegno vi sia l'indicazione della vicina casa del Medico, la struttura della decorazione che rimanda ad una parete piuttosto stretta con corrisponde con la realtà della casa del Medico, quanto sembra piuttosto corrispondere ad uno degli ambienti della di soggiorno della casa della Calce.

Lo schema decorativo prevedeva uno zoccolo rosso separato dalla zona mediana da una predella nera con animali selvatici e mostri marini; la zona mediana bianca presenta ai lati pannelli con medaglioni con amorini ed al centro uno scorcio architettonico davanti al quale è un tappeto teso che reca al centro il quadro con Adone ferito. La zona superiore presenta strutture architettoniche ed una figura volante centrale.

La scena della **morte di Adone** si svolge all'aria aperta, in un contesto caratterizzato da rocce e da un alta struttura quadrangolare che si erge alle spalle dei due protagonisti. Venere è nuda, con diadema ed orecchini di perla, ed è in piedi chinata verso Adone, sdraiato sul una roccia e

⁶⁰⁶ ADS 886; cfr Disegnatori p. 113, fig. 58.

seminudo, ad eccezione di un mantello sulla gamba sinistra; è ben visibile una ferita sulla gamba sinistra. Con la mano sinistra, il giovane regge un giavellotto. Accanto alla struttura quadrangolare è un amorino che regge una lancia nella mano sinistra e piange, asciugandosi le lacrime con la mano destra; un secondo amorino, a sinistra, gioca con l'arco con aria indifferente a quanto sta accadendo. Davanti al gruppo di Venere e Adone è un cane seduto, chiaro riferimento alla sfera della caccia.

Qualche osservazione sulla composizione della scena, in mancanza di dati sull'ambiente e sulla sua organizzazione spaziale e visiva.

È sicuramente uno dei dipinti in cui la scena della morte è dipinta con più vividezza ed efficacia, sia attraverso l'abbandono completo del corpo di Adone, l'evidenza data alla ferita, la disperazione dell'amorino. Ancora una volta, inoltre, assistiamo ad una composizione piramidale della scena, elemento che enfatizza la scena e le conferisce ulteriore drammaticità. Nonostante si tratti di una redazione del mito che indugia sul particolare teatralmente tragico della storia, con un'enfasi tipica della pittura di questo periodo, permane comunque la tendenza a sottolineare la nudità dei corpi, con la languida posa di Adone e la perfetta bellezza dei due.

La Casa di Bacco

La **Casa di Bacco** VII 4, 10 (**VA 4**), che prende il nome da una rappresentazione quasi a grandezza naturale di Dioniso in trono nell'atrio (2) è una dimora di modeste dimensioni, caratterizzata da un atrio displuviato attorno al quale si dispongono i diversi ambienti una disposizione planimetrica accentuatamente longitudinale. L'ambiente principale della casa era l'*oecus* (8), le cui pitture di IV Stile sono perduti. Superato l'*oecus*, si apre nella *pars postica* della casa il *viridarium* (6), con annesso il triclinio (5) e la cucina (4).

Poco resta, purtroppo della decorazione l'*oecus* (8): secondo le fonti ottocentesche⁶⁰⁷ l'ambiente era decorato con i quadri di *Venere e Adone*, *Ettore Andromaca e Astianatte* e *Micon e Pero*. Mentre il primo è testimoniato da un disegno di ROUX - BARRÈ⁶⁰⁸, e l'episodio di **Micon e Pero** è testimoniato in altri esemplari, particolarmente grave è la perdita del dipinto con **Ettore Andromaca e Astianatte**, per la rarità del soggetto, non attestato altrove.

Nel dipinto di **Adone e Venere**, i due protagonisti sono seduti presso un basamento cilindrico, in un ambiente caratterizzato da un albero e dei cespugli.

La dea, a destra, è vestita di un chitone a maniche corte ed ha un mantello posato sulle gambe, mentre regge con la mano sinistra una lancia. Adone, a destra, completamente nudo, è assistito da due amorini, uno toccandogli la gamba ed un altro sostenendogli il braccio, mentre un terzo corre verso il gruppo centrale, tenendo le braccia aperte. Dietro le spalle di Venere, in piedi su una roccia un quarto amorino assiste alla scena.

⁶⁰⁷ PAH II p. 169; III p. 73; H 339; H 391; H 402; H 1314.

⁶⁰⁸ In RAOUL ROCHETTE 1844.

Si tratta di un'iconografia piuttosto insolita, in cui Adone non si abbandona completamente fra le braccia della dea, ma sta seduto, tanto che inizialmente il dipinto era stato interpretato come Marte e Venere, benché non ci fossero le armi del dio come attributo caratterizzante la scena. In effetti, il segno più evidente che dà l'identificazione della scena è il braccio senza forze sorretto dall'amorino, mentre la posa eretta del giovane non rimanda certo ad un ferimento o ad una morte imminente. Questa posa può essere confrontata piuttosto con quadri che raffigurano Marte e Venere, appunto, per la struttura piramidale composta dei due amanti – anche se solitamente Marte è seduto sulla destra⁶⁰⁹ - ma ancora di più dai dipinti con Perseo e Andromeda. In questi dipinti, diffusi a partire dall'età neroniana, Perseo e Andromeda⁶¹⁰ sono rappresentati insieme, seduti e spesso seminudi, riconoscibili solo dal dettaglio iconografico della testa di Medusa e, talvolta, del corpo di Ketos che giace senza vita lontano.

Perseo e Andromeda, Marte e Venere, Adone e Venere: tre immagini quasi perfettamente sovrapponibili, se non fosse per gli attributi che caratterizzano i vari personaggi. In queste raffigurazioni, infatti, il mito inteso come narrazione di un'azione è diventato un particolare del tutto secondario, subordinato all'esigenza di rappresentare delle coppie di amanti, indipendentemente dall'epilogo della vicenda amorosa.

⁶⁰⁹ Un'eccezione è costituita da un rilievo in stucco dall'ala (n) della casa di M. Epidio Rufo cfr PPM vol. VIII, Roma 1998, fig. 41, p. 934 (V. SAMPAOLO).

⁶¹⁰ Si tratta di un buon numero di pitture, tutte provenienti da contesti di IV Stile che presentano un'iconografia comune che varia in minimi dettagli. Cfr gli esemplari di VI 2, 22 Casa delle Danzatrici, triclinio (12), in PPM IV, Roma 1993, p. 254, fig. 47 (I. BRAGANTINI); VI 15 7.8, Casa del principe di Napoli, triclinio (k), in PPM V, Roma 1994, p. 663, fig. 25, (N. V. M. STROCKA); 1 10, 4, Casa del Menandro, Oecus verde, in PPM II Roma 1990, p. 314, fig. 114, (R. LING); VII 4, 29, ambiente (9) (H 1194), in PPM VI, Roma 1996, p. 994, fig. 2 (I. BRAGANTINI) Cfr inoltre SCHAUENBURG 1981, in particolare n°102 - 110. Per questa iconografia di Perseo e Andromeda vedi anche ZANKER 2002f, p. 124.

La Casa del Citarista

Molto simile nell'impostazione era il dipinto proveniente dalla **Casa del Citarista** I 4, 5 - 25⁶¹¹ (VA 5). Questa imponente dimora, scavata fra il 1853 ed il 1868, fu così denominata in seguito al rinvenimento di una statua bronzea di Apollo citarista e che era collocata nel peristilio (oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli insieme ad alcuni degli affreschi ed a tutte le sculture citate in seguito). La dimora, una della più grandi di Pompei, ebbe origine dalla fusione di due case nel I sec. a.C. per cui ha due atri e tre peristili, su una superficie totale di 2700 m². La parte più antica, del III sec. d. C., è quella inferiore, che si affaccia su via Stabiana, con atrio tuscanico e due peristili aggiunti in sostituzione di case abbattute.

Le stanze di rappresentanza e riposo si sviluppano intorno ai peristili, quelle per i servi sull'atrio, senza tablino; vi sono ambienti termali e, nel peristilio centrale, belle sculture di animali in bronzo funzionavano da getti d'acqua⁶¹². Panificio, pasticceria e taverna connesse all'edificio sono forse dipendenze del complesso residenziale.

L'edificio apparterebbe a membri del ramo d'origine servile della famiglia dei Popidii, cui si riferiscono 3 graffiti e 2 scritte elettorali sulla casa, 45 programmi sulla loro candidatura lungo via dell'Abbondanza e ritratti rinvenuti nell'abitazione⁶¹³. Inoltre, la casa si trova non lontano dal tempio di Iside, fatto restaurare da un Popidio, N. Popidius Ampliatus,

⁶¹¹ De Vos 1990b.

⁶¹² Animali di bronzo, collocati sull'orlo della vasca di marmo producevano salienti getti d'acqua, tra questi vi era il noto gruppo del cinghiale addentato da due cani da caccia, oltre a un leone galoppante, un cervo in fuga e un serpente (tutti al MANN).

⁶¹³ Nell'ala sinistra dell'atrio vennero trovati due ritratti in bronzo del padrone di casa e della moglie; un altro ritratto femminile, di marmo, era nel peristilio; i due ritratti maschili di marmo rinvenuti al piano superiore raffigurano probabilmente di Marcello (patrono della colonia) e qualche altro personaggio di rango legato alla casa imperiale. I ritratti dovevano evidenziare il lealismo dei Popidii e i loro legami con la corte.

dopo il terremoto, a testimonianza dell'importanza pubblica della famiglia e del suo rilievo sociale.

La casa rispecchia a pieno queste aspirazioni sociali e l'ascesa dei liberti caratteristica della prima età imperiale, la disposizione e la grandezza monumentale degli ambienti e le decorazioni scultoree e pittoriche ricche e fastose.

Il dipinto con *Venere e Adone* proviene dal triclinio (37), che si affaccia in posizione scenografica e centrale sul peristilio (32). Quest'ultimo ospitava sul lato E, opposto rispetto al triclinio (37) la grande esedra (35), con i celebri quadri, di formato molto grande, con *Dioniso che scopre Arianna addormenta* ed *Oreste e Pilade*.

Lo schema decorativo della del triclinio prevedeva un plinto rosso con zoccolo a pannelli neri e gialli con cigni, delfini grifi e piante; la zona mediana recava un pannello centrale rosso con quadro e pannelli laterali gialli con amorini in volo.

Sulla parete E era il dipinto, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9557) con **Io e Argo**. Al centro è rappresentata Io, con ai piedi una giovenca allusiva alla sua metamorfosi, capite velato, seduta su di una roccia con lo sguardo rivolto allo spettatore; a sinistra è Mercurio, vestito solo con una clamide sulle spalle, in piedi, appoggiato ad una lancia, porge ad Argo, seduto sulla destra il doppio flauto.

Il gran numero di repliche - nelle diverse varianti con o senza Hermes che interviene a liberare la fanciulla - sia da Roma (Casa di Livia sul Palatino) sia da edifici pubblici e privati di Pompei (*Macellum*; Casa di Meleagro; Casa dei Dioscuri; Casa dei Banchieri; Casa di Io e Argo; Casa IX 7,14; Tempio di Iside) ha fatto supporre che esse copino un celebre dipinto attribuito a Nikias, pittore ateniese del IV secolo a.C. che, secondo la notizia di Plinio (*Storia Naturale*, XXXV, 130), aveva dipinto una Io. Più

recentemente⁶¹⁴, invece, si è supposta, per lo schema iconografico senza Hermes, un'elaborazione di pittori campani che avrebbero introdotto una certa tensione erotica fra lo ed il suo guardiano.

Sulla parete O era, invece, il quadro già in stato frammentario e ormai perduto, con **Selene ed Endimione**, testimoniato da un disegno di A. AURELIO⁶¹⁵. In basso ai due lati si vedono un pastore, sono la parte inferiore, ed una figura femminile che guarda in alto, verso sinistra, dove presumibilmente doveva trovarsi Selene. Del gruppo centrale resta solo la parte inferiore di Endimione, le gambe a cui sono appoggiate due lance ed un braccio abbandonato al fianco.

Sulla parete N era, infine, il dipinto con **Venere e Adone**, anch'esso lacunoso nella parte superiore e testimoniato da un disegno ottocentesco.

La scena si svolge all'aria aperta, in un paesaggio roccioso. Venere e Adone sono rappresentati seduti su una roccia. Il giovane, nudo nella parte superiore del corpo, ha un mantello avvolto intorno alle gambe e alti calzari ai piedi, ed è sdraiato, con la schiena appoggiata alle gambe di Venere, che sembra completamente vestita. Con la mano sinistra regge due giavellotti, mentre con la destra porge un piatto. Venere è interamente ammantata e ha i piedi calzati di sandali. Ulteriori particolari delle figure non erano più riconoscibili già al momento della scoperta, per cui non è facile dire se la gamba del giovane fosse ferita o meno. Del resto la proposta di interpretazione di questa scena come Adone ferito è ipotizzabile solo grazie alla presenza di un piatto offerto dal giovane alla dea, similmente a quanto accade nel dipinto del cubicolo (4) della casa del forno di Ferro, dove a sua volta l'identificazione del mito è data non dalla presenza della ferita, ma dall'atteggiamento pensieroso dell'amorino in alto e da quello che porge la benda. Anche in questo caso, quindi - anzi, qui

⁶¹⁴ BRAGANTINI 1993b, p. 681.

⁶¹⁵ DAIR 53.600

in particolar modo - la conclusione della vicenda è quanto mai lontana e quello che si tende a mettere in luce è semplicemente la vicenda amorosa e la passione fra i due personaggi, elemento accentuato dalla vicinanza con l'affresco con Selene ed Endimione, con cui la vicinanza tematica è sottolineata anche dello stesso orientamento e dalla postura dei due personaggi maschili.

A questo proposito, è interessante notare la disposizione delle pitture: la parete di fondo è occupata dal dipinto con Io e Argo (che forse potrebbe avere un riferimento al culto di Iside così caro alla famiglia dei Popidii) mentre nelle due pareti laterali vengono proposti due episodi mitologici estremamente simili sia nella composizione che nella struttura del mito.

Sia Adone che Endimione, infatti, sono due giovani umani, peraltro entrambi cacciatori, amati da divinità ed anche l'iconografia adottata è molto simile, con i due protagonisti semidistesi che attraversano diagonalmente la scena da destra verso sinistra. Si osservi, infatti, come essi siano disposti su due pareti adiacenti, in modo tale da creare un *continuum* visivo fra due immagini simili sia per la costruzione dell'immagine che per la tematica proposta.

La Casa del Forno di ferro

Dalla **Casa del Forno di ferro** VI 13, 6 provengono due dipinti rappresentanti Venere e Adone.

La casa, scavata in più riprese fra il 1837 ed il 1874, nasce nel II sec. a. C., come testimoniano le murature in calcare del Sarno, mentre al I sec. a. C. risale l'introduzione, al posto dell'originario *heredium* di un peristilio. La casa si sviluppa sostanzialmente attorno a questi due nuclei: l'atrio compluviato - attorno al quale sono disposti cubicolo *oeci* ed ambienti di rappresentanza, fra cui soprattutto il tablino (7), dalla ricca decorazione

pittorica – ed il peristilio, attorniato di cubicoli ed ambienti di servizio. La decorazione pittorica, lasciata *in situ*, è ormai quasi del tutto perduta: le pitture sembrano risalire quasi tutte al IV Stile, tranne negli ambienti (19) e (20), databili al III Stile.

Il tablino (7) è il vero fulcro decorativo di questa dimora. Lo schema decorativo prevede uno zoccolo nero ed una zona mediana rossa tre quadri per ogni parete. Sulla parete O erano i quadri con *Ercole ed Onfale*⁶¹⁶ al centro ed ai lati *Adone e Venere* ed un *Satiro ed una Menade*; sulla parete E si conservavano all'epoca dello scavo, ed ora non sono più visibili, il quadro centrale con *Dioniso che si avvicina col suo corteo con Arianna addormentata* ed uno con *Apollo citaredo con una suonatrice di doppio flauto*.

Nel dipinto rappresentante **Venere e Adone (VA 6)** i due protagonisti sono rappresentati seduti su un podio. La scena si svolge in un interno, con un'apertura alle loro spalle dal quale si scorgono in lontananza un paesaggio roccioso. Adone è nudo, a parte un mantello che gli copre solo la gamba destra, mentre Venere, alle sue spalle, è ammantata e con il capo velato, e tiene il braccio destro sulla spalla del giovane. Davanti a loro sta un piccolo amorino alato visto di spalle che regge due giavellotti. In basso a destra, ai piedi del podio è un altro amorino appoggiato ad una fiaccola rovesciata, molto probabilmente un'allusione alla morte del giovane.

Nonostante questo rimando alla funesta conclusione della vicenda, la rappresentazione non sembra avere toni particolarmente tragici, tanto più che, stando al disegno di Abbate⁶¹⁷ la gamba di Adone non era ferita: affidando solo alla torcia rovesciata il senso della tragedia imminente, la composizione risulta senza dubbio molto alleggerita nel tono.

⁶¹⁶ ora al Napoli, Museo Archeologico, s.n.; SAMPAOLO 1994b, p. 167 fig. 15.

⁶¹⁷ ADS 411; Disegnatori p. 265 - 6, fig. 48.

L'altro dipinto rappresentante **Venere e Adone (VA 7)** si trovava nel cubicolo (4) ed anche queste pitture sono testimoniate solo da disegni di ABBATE⁶¹⁸.

Lo schema decorativo del cubicolo prevede uno zoccolo rosso con piante, una zona mediana gialla ed una zona superiore azzurra ornata di stucco. Al centro della zona mediana si trovavano due medaglioni, uno con la rappresentazione di **Leda ed il cigno** ed un altro con un giovane appoggiato ad un pilastrino che osserva una fanciulla seduta e panneggiata dalla vita in giù; fra i due personaggi è dipinto un serpente. Definita come "Satiro e Baccante", potrebbe essere interpretata come **Apollo e Driope**, amata dal dio proprio in forma di serpente.

L'affresco, completamente evanido, è noto solo da una riproduzione ottocentesca, eseguita da G. ABBATE (ADS 415).

La scena si svolge in un ambiente caratterizzato da schematici elementi architettonici e da una grande roccia in primo piano, sulla quale siedono Venere e Adone. Il giovane, nudo nella parte superiore del corpo, con un mantello che gli avvolge la gamba destra e risale sul braccio sinistro, è sdraiato della dea, e si appoggia con il gomito sinistro ad una roccia collocata più in alto. A sua volta anche Venere è nuda nella parte superiore del corpo ed ha le gambe avvolte in un manto, mentre il capo è ornato da un diadema. Le due figure reggono un ampio vassoio, su cui sono adagiati oggetti non meglio identificati, forse frutti.

In primo piano, nell'angolo a sinistra, è rappresentato un piccolo amorino, che reca forse, una benda o un oggetto appuntito di cui sembra toccare la punta. In alto, a destra, si affaccia da una roccia un altro amorino, che osserva la scena portando la mano al mento in un gesto di meditazione, come a presagire la prossima sventura. Ancora più in alto,

⁶¹⁸ ADS 412 (Leda e il cigno), 413 (Satiro e Baccante), 415 (Venere e Adone); cfr. Disegnatori p. 268 - 9, fig. 50 - 52.

nell'angolo sinistro, è rappresentata una Skopià, secondo la descrizione di HELBIG (H 331) e il disegno di ABBATE, o un altro amorino, secondo la descrizione del FIORELLI⁶¹⁹.

Anche in questo dipinto manca un riferimento diretto alla ferita di Adone ed alla sua morte imminente. Come nel dipinto del tablino, i rimandi visivi alla triste conclusione della vicenda sono relegati ad elementi periferici della narrazione: la benda di un amorino, il gesto pensieroso dell'altro amorino che guarda preoccupato la scena. L'attenzione sembra, in entrambi i casi concentrata maggiormente sull'aspetto erotico o comunque sensuale della vicenda, piuttosto che sulla sua conclusione.

⁶¹⁹ FIORELLI 1875, p. 424.

La Casa dei Capitelli colorati e la Casa di Trittolemo

Provengono da queste case due dipinti, perduto quello della Casa di Trittolemo, molto rovinato, ma ben testimoniato da un disegno dello ZAHN quello dalla Casa dei Capitelli colorati, che rappresentano gli amori di Venere e Adone in un'iconografia per molti versi simile a quella di Adone ferito, motivo per cui il paragone fra le due tipologie è molto interessante, poiché illumina sui modi di leggere la vicenda in ambito domestico nella prima età imperiale.

La **Casa dei Capitelli colorati** VII 4, 31-51 (**VA 8**), scavata fra il 1832 e il 1835, con i suoi 1850 mq ed oltre quaranta ambienti al pianterreno è una delle case più grandi e ricche di Pompei. Essa presenta una struttura ad atrio tuscanico e due grandi peristili, che si estende longitudinalmente a coprire l'estensione dell'insula, da via degli Augustali, dove si trova l'ingresso principale al n. 31 si apre su, a via di Nola, con l'ingresso posteriore al civico 51. La storia edilizia della casa comincia nel III sec. a. C., quando viene costruito il nucleo originario della casa, costituito dal quartiere meridionale intorno all'atrio tuscanico (2), mentre nella seconda metà del II sec. a.C. furono aggiunti il peristilio ionico (18) e gli ambienti ad esso connessi; alla fine dello stesso secolo venne allestito anche l'altro peristilio dorico (40). Per quanto riguarda la decorazione domestica, tutte le pitture e i mosaici della casa, fatta eccezione per l'emblema con pesci dell'ambiente (22) e il mosaico a tessere bianche dell'ambiente (27), testimonianze dell'antica decorazione in I stile, sono eseguiti in IV stile e furono realizzati dopo il terremoto del 62 d. C.

L'affresco con *Adone e Venere* si trovava nell'edicola (22), un ambiente affacciato nel tratto centrale del versante O del peristilio (18), ed insieme all'oecus (24), con il dipinto di *Dioniso che scopre Arianna addormentata* ed una pittura non identificata, forse *Apollo*, costituiva il fulcro decorativo di

questa parte del peristilio; sul versante E, il centro del peristilio è occupato dall'edra (31) un magnifico ambiente absidato decorato in IV Stile con quadri mitologici: *Achille che suona la lira con Patroclo, Leda, una sacerdotessa*.

L'edra (22) presenta una decorazione interamente a fondo blu, con zoccolo diviso in pannelli e scomparti, mentre la zona mediana ospita un'edicola con quadro centrale, mentre nei tratti laterali è sono piccoli paesaggi; nella zona superiore è uno scomparto centrale con una figura volante.

Nella parete S si trovava, ora evanido, ma testimoniato da una foto del 1979 e da un disegno di A. ALA⁶²⁰, un quadro con **vendita di amorini**. Completamente perduto già al momento della scoperta, era il dipinto sulla parete O.

Il dipinto dalla parete N con **Venere e Adone**, ora evanido, è noto solo da una fotografia del 1979⁶²¹ e da una riproduzione ottocentesca⁶²². La scena si svolge all'aria aperta, sullo sfondo di un paesaggio caratterizzato da alberi e rocce ed un pilastro quadrangolare. Venere e Adone siedono su un masso squadrato. Venere è vestita di un sottile manto, che le copre il capo e le lascia scoperti i seni, ed è adorna di orecchini di perla, mentre Adone, coronato di foglie, con le gambe ricoperte da un manto rosso, tiene nella mano sinistra due giavellotti ed è adagiato sulle gambe dell'amata. Quest'ultima guarda Adone, mentre il giovane osserva la corona che entrambi reggono fra le mani. Sulla sinistra due piccoli amorini alati si tengono per mano.

Simile nell'impostazione doveva essere il dipinto, ormai perduto, proveniente dalla **Casa di Trittolemo VII, 7, 5 (VA 8)**.

⁶²⁰ DESCOEUDRES 1996, fig. 52 e fig.53 (ADS 624).

⁶²¹ DESCOEUDRES 1996, fig. 59.

⁶²² DESCOEUDRES 1996, fig. 60; ZAHN III, tav. 54.

La casa, sita in via Marina, è una dimora dotata di atrio e peristilio risalente all'epoca sannitica, sebbene il peristilio e con gli ambienti ad esso adiacenti siano della tarda età repubblicana, epoca a cui risalgono la maggior parte dei pavimenti a mosaico della casa, assegnabili al II stile. Al contrario, le pitture, ormai evanide e note solo da riproduzioni ottocentesche, risalgono al IV stile.

L'affresco con **Venere e Adone** si trovava sulla parete N del cubicolo (m): in cattivo stato di conservazione già al momento della scoperta, è noto solo dalle prime relazioni di scavo e raffigurava Venere e Adone a colloquio. La dea, nuda nella parte superiore del corpo e con le gambe avvolte in un manto viola, sedeva su una sorta di *kline*, appoggiando il braccio destro sullo schienale, mentre porgeva con la sinistra una conchiglia ad Adone, che le stava seduto accanto. Sulla sinistra, un Amorino assisteva alla scena.

In entrambi i casi ci troviamo di fronte alla rappresentazione degli amanti a colloquio e si può osservare come in realtà la composizione della scena sia molto simile ad alcune immagini di Adone ferito e morente: costruzione piramidale della scena, presenza degli amorini, i due personaggi con le mani giunte a reggere degli oggetti.

Anticipiamo quindi una delle conclusioni a cui arriveremo nell'analizzare non solo la costruzione iconografica delle due serie, ma anche le associazioni tematiche, notando come fra le immagini di Venere e Adone a colloquio e quelle di Adone ferito si colga una forma di parziale accavallamento, di scivolamento iconografico fra le due situazioni che chiarisce il modo in cui il mito viene percepito e reso in questa fase.

Schema piramidale e schema chiastico: la “divinizzazione” del mito

Nelle pitture finora analizzate abbiamo visto come esistano sostanzialmente due modi per rappresentare Venere e Adone – ad eccezione naturalmente delle pitture con la “vendita di amorini” o di quelle in cui i due personaggi sono stanti - : Adone semidisteso sulle gambe di Venere (schema che potremmo definire *chiastico*, dal momento che la figura del giovane adagiato sulle gambe della dea crea un vero e proprio incrocio) e Adone e Venere seduti l’uno accanto all’altra, talvolta con Venere leggermente sovrastante rispetto ad Adone (schema che potremmo definire *piramidale*).

Ora, per quanto riguarda lo schema piramidale, esiste senza dubbio una specificità che la collega alla situazione di Adone morente: in tutte le immagini con questo schema, infatti, vi è la rappresentazione della morte del giovane. Per lo più, infatti, la differenza fra le varie immagini di questo gruppo sussiste nel modo più o meno drammatico in cui viene raccontata la morte del giovane e dagli attributi e dalla quantità di amorini, ma non vi sono dubbi che l’episodio raccontato sia quello.

Più complesso, invece, cogliere una specificità nella composizione chiastica, soprattutto per l’ambiguità della rappresentazione. Nei dipinti analizzati finora, infatti, abbiamo visto come in nessuna di queste immagini compaia chiaramente la ferita di Adone, ma come l’interpretazione della scena come Adone ferito e morente sia data quasi sempre per certi dati tutta una serie di elementi, fra cui indubbiamente la presenza di amorini con attributi funerari – bende, fiaccole rovesciate – o espressioni del viso affrante.

La situazione, quindi, è piuttosto interessante: da un lato abbiamo una rappresentazione di una coppia che in poco o nulla differisce da altre, come Marte e Venere o Perseo e Andromeda, dall'altra questa rappresentazione è circondata da segnali che rimandano alla conclusione della vicenda, una conclusione senza dubbio funesta. Ma se andiamo ad analizzarle nella loro interezza, ci rendiamo conto che fra le immagini comunemente dette di Adone ferito nella composizione chiastica (le due della Casa del Forno di ferro e quella della Casa del Citarista) e le stesse in composizione chiastica, ma senza i dettagli che rimandano alla fine della vicenda, in realtà non vi è nessuna sostanziale differenza nell'impostazione: quello che cambia è solo l'aggiunta o meno degli amorini, ma ad esempio la ferita manca in tutti i casi.

Emerge quindi la sensazione che non vi sia una forte connotazione di queste immagini in senso drammatico, ma che al contrario l'elemento tragico sia semplicemente confinato a pochi dettagli. Del resto, questa sensazione si estende anche alle pitture con schema piramidale, quelle che più chiaramente fanno riferimento alla morte di Adone, sia per l'esito che lo schema ha in alcune immagini – come si è visto, ad esempio, nel caso della Casa di Bacco, dove Adone è seduto e solo la ferita denota la tragicità della situazione – sia per l'attenzione puntata sull'elemento erotico e sensuale della vicenda; ma soprattutto, questa sensazione aumenta nel momento in cui si osservano i dipinti con i quali sono associati negli stessi ambienti.

Anche se non sempre si può parlare di un preciso programma figurativo, infatti, gli ambienti in cui si trovavano le pitture e i temi mitologici con cui erano associati sono due elementi particolarmente significativi del modo in cui il mito veniva trattato e visto in ambito domestico.

La prima considerazione riguarda certamente i contesti: la maggior parte delle pitture *indipendentemente* che si tratti dell'uno o dell'altro

schema provengono dalla zone del peristilio (Casa di Adone ferito, Casa di Meleagro, Casa della Calce), o da ambienti direttamente aperti su di esso (Casa del Citarista, Casa del Forno di ferro, Casa dei Capitelli colorati, Casa di Trittolemo). Si tratta di un elemento molto interessante, poiché si pone in linea con la tendenza dell'uso della casa della tarda età giulio claudia e flavia e con la nuova struttura della *domus* osservabile nelle dimore il cui impianto subisce delle modifiche dopo il sisma del 62 d. C., dimore in cui si registra una grande attenzione decorativa sul peristilio.

Nelle case di età neroniano - flavia si nota un diverso peso attribuito a quegli ambienti che un tempo costituivano la parte pubblica della casa per eccellenza, ossia vestibolo, atrio e tablino⁶²³. Questi ambienti, codificati e resi statici da una lunga tradizione che ne aveva fatto il teatro degli rapporti ufficiali⁶²⁴, diventano unità mobili e flessibili, adattandosi a nuovi percorsi visivi all'interno della casa. Nelle domus di nuova concezione, come nella Casa del Menandro o nella Casa dei Vettii, il susseguirsi canonico di atrio e tablino può avere altri esiti, terminando nel peristilio e nel porticato o addirittura eliminando il tablino. Questi ambienti costituiscono, quindi, appena un vestibolo da oltrepassare, parti di un itinerario scenografico funzionale alla focalizzazione del vero punto di attrazione della dimora, ovvero il peristilio e gli ambienti di ricevimento che gravitano intorno ad esso. I maggiori cambiamenti riguardano, infatti, proprio questa parte della casa. Grazie anche al nuovo acquedotto di cui viene dotata Pompei sin dall'età augustea, e quindi ad una grande disponibilità d'acqua che tocca la maggior parte delle abitazioni, il giardino non ospita più semplicemente pochi alberi da frutto e pergolati di vite, ma si arricchisce di piante di ogni genere, anche esotiche, siepi, fontane, euripi,

⁶²³ Zevi 1991

⁶²⁴ Cfr ZACCARIA RUGGIU 1995 *passim*

giochi d'acqua⁶²⁵. Lontani da ogni tipo di funzionalità, i giardini sono organizzati seguendo criteri puramente decorativi, con lo scopo di ricreare, attraverso tutti gli espedienti artificiali e artificiosi, un piccolo mondo della natura, ricco sia nei suoi aspetti reali che in quelli fantastici. Grande sviluppo assumono, allora, anche le pitture da giardino, in cui compaiono sgargianti *paradeiso* affollati di piante, animali, uccelli che danno l'illusione ottica di un'estensione enorme dello spazio verde, ad imitazione delle grandi residenze extraurbane dei *nobiles*.

Anche la posizione del triclinio segue una nuova disposizione ed è posizionato in modo da essere quasi completamente aperto sul giardino. Nella casa del Menandro, ad esempio, l'epistilio si svolgeva sui quattro lati con bianche colonne scanalate, poste a distanze diverse fra loro, con intercolumni più larghi di fronte alle aperture dei vani che si affacciano sul peristilio: in questo modo, si poteva avere una visuale completa del giardino da qualsiasi ambiente lo si guardasse. Inoltre, il letto triclinare centrale, il cosiddetto *locus consularis*, ovvero quello in cui sedeva l'ospite di riguardo della serata, era posto in direzione di un intercolumnio che incorniciasse e mettesse in evidenza il fulcro decorativo del giardino, che poteva essere costituito da una fontana, una scultura pregiata, delle piante rare e variopinte. L'impianto scenografico così delineato aveva un forte impatto visivo, carico di suggestioni, segno di una volontà di esternazione di lusso e cultura. È interessante notare, però, che questo mutamento non si verifica solo nelle case più ricche, ma anzi, sulla scia di quell'allargamento delle classi di committenza iniziato in età augustea, coinvolge un numero molto alto di abitazioni che si dotano, in misura consona alle proprie risorse finanziarie, di questi segni di lusso e cultura. Le case pompeiane del I sec. d. C. dimostrano, allora, quanto la cultura della villa propria della classi alte abbia influenzato larghi strati della società: anche se si disponeva

⁶²⁵ ZANKER 1993

di spazi ridottissimi non si voleva rinunciare ad avere intorno a sé un ambiente che desse l'illusione del giardino di lusso, della sala da pranzo del sofisticato ambiente di ricevimento, della pinacoteca con copie di celebri dipinti greci. Si tratta di spazi che riflettono, quindi, una concezione della casa come luogo di un *otium* ricco di piaceri, una dimensione spaziale e temporale libera dagli obblighi quotidiani e dedicata esclusivamente al godimento di lusso e cultura: un *otium* la cui atmosfera è quella della fantasticheria, dell'evasione intellettuale e contemplativa. Un atteggiamento di disincantato disimpegno politico e ideologico, di netto distacco fra sfera politica e sfera privata, lontano ormai dall'eroismo della concezione augustea e quindi anche dal suo rigore e dal suo classicismo.

Un atteggiamento che, come si è detto all'inizio a proposito dell'introduzione dell'iconografia di Venere e Adone, condiziona pesantemente anche le scelte tematiche dei miti rappresentati, più rivolti a rappresentare immagini caratterizzate da una teatrale drammaticità congiunta ad una sostanziale mancanza di azione, ed in generale di miti "leggeri" e disimpegnati ideologicamente, in accordo con la situazione di *otium* intellettuale che si viene ad evocare.

Per quanto riguarda la situazione di Venere e Adone nello specifico, vediamo come sia nel caso della composizione piramidale che in quella chiasmica, i temi associati siano improntati ad una certa leggerezza o di soggetti o di trattamento del mito. Esemplificativo è il caso della casa di Meleagro, dove accanto ad Adone e Venere sono disposti, come in una galleria, temi come la lotta tra Eros e Pan alla presenza di Sileno, Imeneo, Apollo e Dafne, Teti che porta le armi ad Achille e Arianna abbandonata. Quest'ultima immagine rende bene l'idea del cambiamento di prospettiva a cui sono soggetti i miti nella media a tarda età giulio - claudia.

L'iconografia di Arianna abbandonata, infatti, compare per la prima volta proprio in questi anni e risulta sconosciuta anche nella ceramografia

greca e apula, laddove invece il momento dell'abbandono, con Teseo che salpa sulla nave, appare piuttosto frequente⁶²⁶. Finora anche nella pittura romana era apparso il momento in cui dell'abbandono di Arianna, con Teseo che salpa voltandosi indietro a guardare la fanciulla addormentata, spesso in compagnia di Atena che lo spinge a partire. Si tratta certo di un'iconografia che mette in luce il valore eroico del gesto di Teseo, *alter ego* mitologico di Augusto⁶²⁷. Nelle pitture diffuse nella media e tarda età giulio - claudia, invece, all'impegno ideologico dell'età augustea si sostituisce un trattamento più sentimentale del mito, che marca un processo di appiattimento sull'aspetto romanzesco del racconto mitico.

Tornando alla pittura con Venere e Adone, vediamo come questi dipinti che fanno da *pendant* nel peristilio della casa di Meleagro ci restituiscano il clima di un ambiente disimpegnato e colto: in questo senso anche la tragicità della morte di Adone, stemperata da tutta una serie di fattori - quali la presenza degli amorini, la poca visibilità della ferita e così via - risulta ancora meno evidente. Stesso discorso vale anche per il caso della casa di Adone ferito, dove la morte del giovane non è altro che pretesto

⁶²⁶ Questo ha fatto pensare che le numerose repliche di questo dipinto derivino da una creazione originale romana, nata forse proprio nell'ambito della vivace temperie artistica dell'età giulio - claudia. PARISE BADONI 1990.

⁶²⁷ È noto che nella propaganda augustea Teseo era considerato una sorta di trasfigurazione mitica di Augusto: così come l'eroe ateniese era riuscito a liberare i suoi concittadini dalla crudeltà del mostruoso Minotauro e una volta rientrato in patria era stato considerato l'eroe fondatore della città per aver condotto il *sinecismo* e aver dato vita a riforme politiche istituzionali e religiose, allo stesso modo il *princeps* era riuscito, in seguito alla battaglia di Azio, a porre fine a decenni di violenze e guerre civili, diventando il nuovo fondatore di Roma e assumendo addirittura l'epiteto di *Pater Patriae*. Ma a questo punto viene in mente un'altra analogia, ovvero quella con il vero fondatore mitico di Roma, Enea, progenitore della *gens Iulia* di cui Augusto è discendente. Come Teseo, infatti, Enea è costretto ad abbandonare una donna per la propria missione, in entrambi i casi la fondazione o la rifondazione di una città. Un atto di *pietas*, di profonda sottomissione alla volontà divina che accomuna i due personaggi mitici da un lato e dall'altro Augusto, che aveva fatto del concetto di *pietas* uno dei motivi cardine della sua politica. Si viene quindi a formare una rete di corrispondenze ed analogie che lega le due vicende di Enea e di Teseo e la figura di Augusto che le assomma in sé e le pone come propria trasfigurazione mitica. Cfr BRAGANTINI 1995.

per una raffigurazione di un giardino rigoglioso e fiorito all'interno di un ambiente come il *viridarium*.

Analogamente, anche le due pitture con Adone ferito in composizione chiastica della casa del Forno di ferro sono poste in relazione a pitture di argomento dionisiaco - Ercole ed Onfale, un Satiro ed una Menade, Dioniso che si avvicina col suo corteo con Arianna addormentata - o amoroso e piuttosto disimpegnato - Leda ed il cigno, Satiro e Baccante o Apollo e Driope nel cubicolo. Peraltro, gli stessi temi dionisiaci che compaiono anche in associazione con Venere e Adone a colloquio – sempre nello schema chiastico - nel casa dei Capitelli colorati.

Dal confronto fra le due situazioni appare chiaro, quindi, come in realtà non esista una sostanziale differenza fra le immagini di Adone ferito e quelle di Venere e Adone a colloquio, se in entrambi i casi vi ritroviamo le stesse associazioni, lo stesso modo di trattare il mito, il medesimo abbinamento a miti disimpegnati ed esaltanti

Più difficili sono le situazioni della casa della Calce e della casa di Bacco: per la prima, non è possibile ragionare sul contesto decorativo e sulle associazioni a causa della perdita delle altre pitture, mentre della seconda conosciamo solo gli argomenti delle altre pitture (Ettore, Andromaca e Astianatte e Micon e Pero), ma non sappiamo nulla sulla loro resa e trattamento iconografico.

Concludendo sia nella composizione piramidale che in quella chiastica, quindi sia nelle rappresentazioni di Adone ferito che di Venere e Adone a colloquio, il mito è trattato in modo da soffermarsi sull'aspetto erotico, sentimentale e sensuale della vicenda, sulla rappresentazione della coppia di amanti in quanto tale, tanto che nello schema chiastico, come si è visto, spessissimo la ferita non si vede e il chiarimento della scena viene da altri dettagli, per lo più marginali rispetto al gruppo centrale. Allo stesso modo

anche nello schema piramidale, più chiaramente connesso con il momento della morte, esistono casi, come quello della casa di Bacco, in cui questi gruppi sono assimilabili molto più facilmente ad altre coppie di amanti diffuse nella pittura di questo periodo, come Marte e Venere o Perseo e Andromeda.

In entrambi i casi, il risultato è che si punta l'attenzione sulla divinità dei protagonisti, sulla bellezza, sulla perfezione dei corpi, e anche nelle scene in cui la morte compare con più vividezza, il momento è comunque reso con un'atmosfera languida e sensuale, in cui i protagonisti sono il corpo di Adone, bello anche nella morte, e la bellezza di Venere, la cui divinità è sempre esaltata dalla ricchezza delle vesti e dei gioielli o dalla nudità perfetta. Quest'atmosfera è accentuata anche dall'associazione con altri temi, che a loro volta sottolineano situazioni amorose, legate spesso al mondo dionisiaco, atmosfere disimpegnate ed eleganti che rimandano ad un universo di raffinata e preziosa vanità, lontano dagli affanni del quotidiano.

Inoltre questa atmosfera rientra in quel processo più vasto e che coinvolge in maniera più ampia la produzione pittorica di questo periodo in ambito domestico che è l'*addomesticamento* del mito, che abbiamo già constatato nei casi di Medea e Fedra: il racconto mitico viene edulcorato per renderlo più adeguato al contesto di fruizione e questo avviene attraverso la parziale soppressione degli elementi che più chiaramente rimandano alla sfera funeraria o comunque alla tragica conclusione della vicenda.

Venere e Adone nelle testimonianze di ambito provinciale

A dispetto della larga fortuna che ha avuto il tema di Venere e Adone nella pittura romana della prima età imperiale e che vedremo poi avrà nel mondo funerario, piuttosto scarse sono le testimonianze di tali immagini nei contesti domestici di ambito provinciale.

Tali raffigurazioni provengono dalla Casa del Pavimento rosso di Antiochia (partenza di Adone per la caccia), dalla Casa dell'Atrio (Adone e Venere) ancora ad Antiochia, la Casa di Marte e Rea Silvia (Adone e Venere) da Lixus, ed infine Adone compare anche nella megalografia della caccia, detta da un'iscrizione *Megalopsychia* di Yacto, in compagnia di altri cacciatori come Meleagro, Ippolito, Narciso, Atteone e Tiresia⁶²⁸.

La Casa dell'Atrio ad Antiochia

La **casa dell'Atrio (VM 1)** ha un impianto di età augustea, compreso il triclinio, la cui pavimentazione a mosaico, però, venne rifatta fra l'inizio e la metà del II sec. d. C.. probabilmente dopo il terremoto del 115 d. C.

Il pavimento ha un conformazione a T: all'ingresso è il quadro con il banchetto fra **Dioniso ed Eracle**, affiancato da due quadri con un **satiro** ed una **menade**; al centro della sala, rivolto verso l'interno, ovvero verso gli ospiti, è il **Giudizio di Paride**, in un'iconografia piuttosto consueta che trova precedenti in varie repliche da Pompei⁶²⁹. L'ultimo riquadro figurato mostra invece **Venere e Adone**. Il mosaico è molto danneggiato nella parte

⁶²⁸ Hatay Museum 1016; LEVI 1947, p. 338, fig. 136; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 8, p. 447. cfr anche ATALLAH 1966, che sulla scorta dell'interpretazione di H. SEYRIG (*Notes archéologiques, I, Megalopsychia*, in *Berytus* II, 1935, p. 42 - 44) legge il termine come *magnanimità*, qualità degli eroi che sconfiggono il cinghiale e quindi un animale particolarmente negativo.

⁶²⁹ Come la replica dalla casa di Meleagro, cfr LEVI 1947, p. 20.

superiore. A sinistra è rappresentata una figura femminile seduta su trono riccamente lavorato con una tunica gialla ed un manto viola, mentre sulla destra, sempre seduto su un trono, sta un giovane, nudo con una clamide che parzialmente gli copre le gambe ed una lancia nella destra. Ai piedi di Adone è un cane, altro riferimento alla sfera della caccia. La lacunosità del mosaico, purtroppo, non permette di fare particolari osservazioni sull'iconografia del mosaico: sebbene si possa intuire che la coppia fosse rappresentata secondo lo schema piramidale, non sappiamo quale fosse l'esatta posizione dei torsi e delle teste dei due amanti. Nonostante questo è interessante notare come i due vengano rappresentati secondo lo schema che abbiamo già riscontrato nelle pitture da Pompei, ovvero seduti affiancati fra loro, "in conversazione", ma in un quadro che accentua la ricchezza dei due, quasi volendo enfatizzare la divinità della coppia.

Dalla scelta dei temi utilizzati si può dedurre un ampio tema programmatico, che percorre la decorazione musiva, che può essere definito come un invito alla moderazione, pur avendo notevoli sfumature di significato sia per quanto riguarda il senso del tema, sia per la disposizione spaziale dei quadri⁶³⁰: da un lato, con il "drinking contest" si invitava l'ospite appena giunto a non eccedere nel bere, ma anche a non sfidare la divinità ed il fato, argomento approfondito sia nel mito di Paride che in quello di Adone⁶³¹. Quest'ultimo quadro si trovava, inoltre, proprio di fronte alla posizione del *lectus medium*, ovvero dove sedeva la coppia di invitati di riguardo, che potevano così in qualche modo "riflettersi" nella coppia divina.

⁶³⁰ KONDOLEON 2000, p. 70 - 1.

⁶³¹ Il tema dell'uomo che sfida il fato era anche un argomento estremamente diffuso nei dibattiti filosofici e retorici che potevano essere introdotti nel banchetto. Cfr ancora KONDOLEON 2000, p. 66 - 71.

La Casa del Pavimento rosso ad Antiochia

Già si è detto della **Casa del Pavimento rosso ad Antiochia** e del suo apparato decorativo nel capitolo dedicato all'iconografia di Fedra ed Ippolito: vediamo più da vicino la composizione del mosaico con Venere e Adone.

Nel mosaico con **Venere e Adone (VM 2)**, la dea è rappresentata stante sulla destra, completamente coperta da un chitone maniche corte variopinto che le copre anche il capo; alle sue spalle si scorge, nonostante le lacune, uno scudo ed una lancia; sulla sinistra è Adone, nudo ad eccezione di un manto che lo cinge dalla vita in su e reca in mano due lance. Sulla sinistra è un tempietto distilo, mentre fra i due amanti si trova un amorino.

Il mosaico punta l'attenzione, quindi, sulla partenza di Adone: quello che colpisce di questa rappresentazione senza dubbio, ancora una volta, il sottolineare la divinità di Venere (accentuata dalla presenza del tempietto e dei suoi attributi e dalla ricchezza delle vesti) e la fiera e bella nudità di Adone che, pur essendo cacciatore al pari di Ippolito, reca solo le lance ed il cane.

Nell'ambito della struttura del pavimento, certamente è da sottolineare il principio di simmetria che guida la composizione tripartita di ogni quadro, per cui, nonostante le differenze nella struttura fra i quattro pannelli, si registra un certo ordine nella disposizione dei personaggi. Non solo, ma anche dal punto di vista contenutistico si nota che il tema della caccia funge da costante, in particolar modo negli episodi di Ippolito, Meleagro ed Adone. È interessante notare, a questo punto, come venga utilizzato un tema che abbiamo visto essere molto diffuso in ambito funerario nel mondo romano: in questo caso, però il trattamento del mito vira non sui contenuti puramente eroici della caccia, ma su altri significati del mito

presentato, in cui la caccia è solo uno degli elementi, ma non una delle scene rappresentative principali. In questo è esemplificativo la riproposizione di un accostamento fra due miti che abbiamo già avuto modo di riscontrare in ambito funerario, ovvero Fedra ed Ippolito ed Venere e Adone. Ma mentre nel mondo funerario, in particolare nei rilievi su sarcofagi, i miti di Ippolito ed Adone sono raccontati puntando il primo sulla scena del rifiuto/saluto per la partenza per la caccia e della caccia vera e propria, ed il secondo sulla partenza dell'eroe e la sua tragica morte, in questo caso invece, entrambe le immagini sono "tarate" non sull'eroismo del protagonista e neanche sulla sua morte, né tanto meno sulla malattia di Fedra, quanto piuttosto sull'aspetto sentimentale della vicenda. L'accostamento fra i due miti che nel caso dei sarcofagi si traduce in una somiglianza "formale" – che poi solo "formale" non è, dal momento che il modo in cui è rappresentato il mito ci informa di quale senso avesse in quel contesto, di come fosse percepito dall'osservatore e dal committente – che può portare anche a fraintendimenti iconografici; in questo caso, in un contesto domestico, il racconto mitico è modellato sui suoi significati più puramente legati alla vicenda amorosa, tenendo in secondo piano tutti quegli aspetti di carattere eroico e più specificamente funerario che sui sarcofagi erano stati sottolineati e che ne avevano posto l'affinità. Questo anche per rimarcare come non esista una specificità nell'utilizzo di alcuni temi in contesto funerario, rispetto ad altri, ma come "un 'racconto per immagini' non ha un significato 'esterno' alle immagini stesse, del quale vada eventualmente proposta una interpretazione simbolica: esso è quello che la storia iconografica di quell'immagine porta con sé, e la 'applicabilità' di un determinato racconto all'ambito funerario non è indipendente rispetto all'immagine, ma risulta da quella storia iconografica e da quel contesto⁶³²".

⁶³² BRAGANTINI 2003, p. 238.

La Casa di Marte e Rea Silvia a Lixus

Un'ulteriore, più tarda, testimonianza proviene da Lixus, dalla **Casa di Marte e Rea Silvia (VM 3)**. Nel mosaico, datato alla seconda metà del III sec. d. C., compaiono Venere e Adone su un campo bianco, entrambi ornati di fiori (di cui Venere ha un paniere fra le mani); tutto il campo è ornato di amorini.

Anche in queste poche testimonianze domestiche di area provinciale si può notare un trattamento del mito che punta l'attenzione sull'aspetto sentimentale della vicenda, attraverso un trattamento del mito che pone l'attenzione sul momento erotico della vicenda, o comunque su quelli meno drammatici.

I sarcofagi di produzione urbana con il mito di Venere e Adone ***Adone: l'“umanizzazione” del mito***

I sarcofagi di produzione urbana con il mito di Venere e Adone⁶³³ si dividono in due gruppi, sostanzialmente diversi per cronologia e per schema iconografico.

La produzione del primo gruppo è databile a partire dal seconda metà del II sec. d. C., con il più antico della serie, il sarcofago del **Louvre (VS 1)**, datato proprio alla metà del secolo, ed arriva fino al 180 - 190 d. C.⁶³⁴ con i sarcofagi di **Palazzo Rospigliosi (VS 2)**, **Villa Borghese (VS 3)**, **Rostock (VS 4)**, **Villa Doria Pamphilj (VS 5)**. Lo schema iconografico è tripartito e la vicenda si svolge da destra verso sinistra. La prima scena prevede la partenza di Adone per la caccia: Adone in piedi e con abito da cacciatore (corta tunica e lance), in compagnia di un compagno di caccia, si accomiata dalla dea, seduta, che gli tende incontro una mano; il tutto si svolge in un interno, come indicato dal *parapeétasma* alle spalle dei personaggi. La seconda scena mostra invece la caccia mortale di Adone: da una cavità naturale sulla sinistra esce un cinghiale, sotto il quale soccombe l'eroe attorniato dai suoi compagni che tengono le mani levate in segno di cordoglio. L'ultima scena sulla sinistra mostra invece la morte di Adone fra le braccia di Venere. I due amanti sono seduti uno a fianco all'altra: Venere è vestita con un abito che le lascia scoperta solo una spalla, mentre Adone è nudo; i due sono abbracciati e si guardano negli occhi, mentre un personaggio maschile regge la mano ormai quasi priva di vita del giovane ed un numero variabile di personaggi (nutrice, anziani) lo assistono; ai piedi di Adone è un cane, mentre alle spalle dei due è un *parapeétasma*.

⁶³³ Cfr principalmente GRASSINGER 1997 pp. 70 - 90; 211 - 221; tav.38 - 63; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 181 - 4.

⁶³⁴ Con il frammento di Villa Medici, GRASSINGER 1997, n°51, p. 213.

A partire dall'ultimo quarto del II sec. d. C. – con il sarcofago vaticano della **Galleria Lapidaria** datato al 170/80 d. C.⁶³⁵ (**VS 6**) - comincia la produzione del secondo gruppo che prosegue piuttosto compatta - con gli esemplari di **Villa Giustiniani Massimo (VS 7), Mantova (VS 8), Whitney - Berlino (VS 9)** - e prosegue con alcuni esemplari dell'inizio del III d. C. - **Blera (VS 10), Palazzo Rospigliosi (VS 11), Museo Gregoriano Profano inv. 10409 (VS 12)** - mentre l'esemplare più tardo è dell'inizio del IV sec. d. C. – **Museo Gregoriano Profano inv. 9559 (VS 13)**. In questa seconda produzione le scene sono ridotte a due: sulla sinistra si vede o la morte di Adone -solo negli esemplari della Galleria Lapidaria(**VS 6**) e di Mantova (**VS 8**)- o la partenza di Adone per la caccia, con uno schema molto simile a quello adottato per Fedra e Ippolito: la dea è seduta e tende una mano verso Adone nudo con la clamide e la lancia, in procinto di partire, come attesta il cavallo alla sua sinistra; segue, la scena di caccia.

Alcune prime osservazioni riguardo i sarcofagi del primo gruppo, prendendo in parte come spunto le argomentazioni di KOORTBOJIAN, che ha dedicato uno studio specifico all'argomento⁶³⁶.

Innanzitutto vediamo la costruzione della scena della partenza di Adone per la caccia. Negli esemplari esaminati in precedenza con questo tema, in maniera più evidente quello proveniente dalla Casa del Pavimento rosso di Antiochia o dalla Casa del Principe di Napoli a Pompei, i due personaggi sono stanti: al contrario, nei sarcofagi Venere è seduta mentre tende la mano verso il giovane, stante: eppure i due hanno la stessa altezza. Si viene quindi a creare una contrapposizione visiva fra i due: maschile/femminile, stante/seduto⁶³⁷, che si traduce anche in una contrapposizione fra umano

⁶³⁵ GRASSINGER 1997, n°52, p. 214.

⁶³⁶ KOORTBOJIAN 1995, p. 23 - 62.

⁶³⁷ Il KOORTBOJIAN (1995, p. 30 - 31) individua anche una contrapposizione nudo/vestita, che eprò si riscontra solo nei sarcofagi del II gruppo.

e divino. Questa contrapposizione non fa parte dell'elemento strettamente narrativo della vicenda, ma è un elemento puramente accessorio, quella che KOORTBOJIAN definisce come una pura astrazione: una contrapposizione che definirei "di genere", che ritroviamo anche nei sarcofagi di Fedra e Ippolito e Bellerofonte e Stenebea. Torneremo su questo punto al momento di affrontare il gruppo II, quello in cui c'è una maggiore vicinanza fra i tre miti, in particolare fra Adone e Ippolito.

Un secondo elemento è il tema della caccia che, come abbiamo già avuto modo di osservare nel caso dei sarcofagi con il mito di Ippolito e Fedra, legato a personaggi come Ippolito, Adone, Meleagro, si diffonde enormemente nel simbolismo funerario di età imperiale, indicando l'eroismo e la *virtus* del protagonista, e quindi del defunto. Ma vi è una differenza sostanziale fra Adone e, ad esempio, Meleagro e Ippolito, ovvero che la caccia di Adone è una caccia mortale: l'eroe sembra soccombere davanti al cinghiale che, come si è detto, incarna in qualche modo le forze malefiche. Allo stesso modo, però, la morte di Adone presuppone una rinascita, che veniva poi celebrata per l'appunto nelle *Adonie*; l'eroe, attraverso l'amore viene, divinizzato e diventa immortale.

Ed arriviamo alla scena della morte di Adone fra le braccia di Venere. Vediamo che ci sono alcune forti differenze rispetto alle immagini analizzate finora provenienti da contesti domestici.

Pur conservando lo schema piramidale che, come si è visto, connota la scena della morte di Adone, in realtà vi sono diversi cambiamenti iconografici che portano tutti verso una *umanizzazione* del mito.

Da una visione d'insieme dei sarcofagi del primo gruppo si nota infatti che la presenza degli amorini, che nelle pitture curano Adone, si è fortemente ridotta: Adone è circondato da anziani e nutrici, mentre gli amorini compaiono in misura molto minore. Inoltre, Venere non ha connotati divini tanto evidenti come nelle pitture domestiche, come gioielli

e scettro, e conservando solo il caratteristico diadema⁶³⁸. Anche lo schema piramidale viene in parte modificato, con la dea che bacia e abbraccia teneramente Adone, ma stando sul suo stesso livello, senza sovrastarlo come in molte pitture di abito domestico⁶³⁹. Inoltre, la presenza del *parapetasma*⁶⁴⁰ colloca la scena in un interno, quindi non solo si allontana dal racconto ovidiano⁶⁴¹, ma anche dalle consuete redazioni della vicenda che la collocano all'esterno, in una natura idillica e serena.

Ora, da questo scaturiscono due ordini di osservazioni: la prima riguarda essenzialmente il percorso narrativo creato nei sarcofagi; il secondo, invece, riguarda il passaggio avvenuto fra il modo di sviluppare il tema in ambito domestico ed in ambito funerario.

Il messaggio di fondo dei sarcofagi con Venere e Adone è l'ineluttabilità del Fato, anche per la divinità: Venere non può evitare la morte di Adone. Si crea un collegamento, ravvisato da KOORTBOJIAN⁶⁴², per cui alla scena iniziale corrisponde quella finale: entrambe suggeriscono l'incapacità di Venere di eludere il destino dell'amato, impedire la sua partenza come la sua morte. La scena della morte spiega, dunque, quella della partenza.

La seconda osservazione, invece, parte dal concetto espresso da KOORTBOJIAN per spingersi oltre, investendo non solo il percorso narrativo dei sarcofagi, ma anche il rapporto con le pitture domestiche. Nei sarcofagi esiste un processo narrativo interno in cui si passa da una marcata differenza umano/divino – nella scena della partenza – alla sostanziale pariteticità dei due personaggi – nella scena della morte – : come si è visto Venere viene privata dei suoi attributi più caratteristici, gli stessi che reca

⁶³⁸ Che non a caso caratterizza anche Fedra: ne parleremo più avanti. Per il parallelismo fra Fedra e Venere cfr. principalmente GHIRON - BISTAGNE 1981; GHIRON BISTAGNE 1982; GHIRON BISTAGNE 1983; ZANKER - EWALD 2004, p. 290 - 292.

⁶³⁹ Fra tutte quella dalla casa di Adone ferito, dove non a caso maggiore è l'accentuazione della divinità di Venere.

⁶⁴⁰ KOORTBOJIAN 1997 p. 40.

⁶⁴¹ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 721 ss.

⁶⁴² KOORTBOJIAN 1997 p. 41.

addirittura nelle scene in cui accorre verso Adone ferito nei sarcofagi di **Blera (VS 10)** e di **Mantova (VS 8)**.

Se nelle pitture di ambito domestico l'immagine si sofferma sull'aspetto erotico, sentimentale e sensuale della coppia di amanti, ed il tutto era focalizzato sulla divinità dei protagonisti, sulla bellezza, sulla perfezione dei corpi, anche nelle scene in cui la morte compare, al contrario, con più vividezza, nei sarcofagi il mito viene "umanizzato": la presenza degli amorini è fortemente ridotta, lo schema piramidale viene in parte modificato, Adone è circondato da anziani e nutrici e non da amorini, Venere non ha connotati divini tanto evidenti come nelle pitture domestiche. I due amanti sono pari davanti alla morte che neanche la divinità di lei ha saputo sconfiggere. Mentre nell'ambito domestico il mito era poco più che un pretesto per mostrare una coppia in nudità, tant'è che abbiamo visto come non sia sempre semplice stabilire se i due amanti siano rappresentati a colloquio o se piuttosto il quadro mostra la morte di Adone, nella sfera funeraria il mito di Adone mostra invece la morte con maggiore durezza. Quella morte che nelle pitture era edulcorata – torna il tema dell'*addomesticamento* del mito - nei sarcofagi viene mostrata privata di ogni elemento accessorio. Nella sfera funeraria il mito funziona come paradigma di *vita humana*, per cui l'immagine dei due amanti viene come umanizzata, rapportata alla realtà quotidiana della morte, perdendo quelle allusioni di carattere più spiccatamente erotico e sensuale che aveva nelle pitture domestiche.

A riprova di questo processo che ho chiamato di *umanizzazione* del mito è il sarcofago Vaticano del Museo Gregoriano Profano⁶⁴³ dove il modulo viene utilizzato fuori dal contesto narrativo. Sulla sinistra compare la scena della partenza di Adone per la caccia, mentre la scena di caccia chiude la scena sulla destra; al centro sono Venere e Adone seduti, con Adone ferito

⁶⁴³ Inv. 10409; GRASSINGER 1997 n° 65, p. 219. cfr ZANKER - EWALD 2004 p. 291.

che si fa curare la gamba da un anziano. La cosa sicuramente interessante è che la coppia reca dei volti ritratto, probabilmente di madre e figlio, data le sembianze estremamente giovani di “Adone”⁶⁴⁴. Un aspetto interessante è che Adone però, rispetto alle altre raffigurazioni del genere, sta seduto ben ritto, sveglio⁶⁴⁵: la ferita è quasi un completamento mitologico alla scena. L’immagine di Adone e Venere seduti viene utilizzata fuori dalla sequenza più strettamente narrativa ed sentita come veicolo di identificazione.

Passando al secondo gruppo di sarcofagi, invece, si può notare come diversi elementi li avvicinino alla serie di Ippolito e Fedra. Un parziale accavallamento delle due iconografie avviene alla fine del II sec. d. C., in concomitanza con la prima produzione dei sarcofagi del gruppo II.

Innanzitutto, cambia il senso di lettura della scena, che va ora da sinistra verso destra, come nei sarcofagi di Ippolito. Anche il numero delle scene si riduce da tre a due, con la soppressione della scena della morte: il momento della partenza viene posto quindi nella stessa posizione ed assume maggior risalto.

Un altro elemento che avvicina le due iconografie è la –finora inedita – presenza del cavallo. Come giustamente sottolineato da ATALLAH⁶⁴⁶, il cavallo serve ad Ippolito per partire per la caccia, per spostarsi: per Adone è inutile, sia perché non si presuppone un lungo spostamento, sia perché la caccia del cinghiale avverrà a piedi, come nelle consuetudine romana⁶⁴⁷. Il cavallo quindi, oltre ad essere un generico indice di spostamento, di

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ A questo proposito KOORTBOJIAN (1997 p. 53 - 62) riscontra una serie di analogie fra questa immagine e la rappresentazione di Enea, Ettore e Filottete feriti; in particolare, l’autore lo collega con l’immagine di Enea ferito, sottolineando il potere salvifico di Venere.

⁶⁴⁶ ATALLAH 1966, p. 79.

⁶⁴⁷ ANDERSON 1985, p. 105. Inoltre, Per quanto il cavallo possa essere senza dubbio un identificativo della partenza in senso generale – è riferito ad esempio anche a Teseo e ad Achille - certamente fra Adone e Ippolito vi sono legami talmente forti che non può essere definito casuale. Ippolito, come Adone, è protagonista di riti stagionali di rinascita perché, come Adone, viene resuscitato grazie ad Asclepio. Cfr ATALLAH 1966, p. 79.

viaggio, ed identificare la nobiltà dell'eroe, e quindi del defunto, è presentato in maniera talmente simile nelle due serie da sancire una forte analogia fra i due che è insieme visiva e concettuale.

Un'ulteriore analogia fra la scena di caccia di Adone e quella di Ippolito sta nella presenza di un personaggio femminile.

Nei sarcofagi di Ippolito accanto al cacciatore appare la personificazione di *Virtus*⁶⁴⁸; nello stesso schema Venere compare come *Virtus* nei sarcofagi di Blera (**VS 10**) e di Mantova (**VS 8**). È interessante notare, quindi, come lo stesso schema venga utilizzato per raccontare due momenti concettualmente assolutamente differenti: il personaggio che nelle immagini di Ippolito è una personificazione che ha un valore puramente allegorico, in quelle di Adone lo stesso schema viene utilizzato per descrivere la dea che accorre al cospetto dell'amato ferito, proprio come nel racconto ovidiano⁶⁴⁹. Questo significa che è in atto un adattamento dello schema fra due scene che sono percepite come affini fra di loro, non nel senso letterario dello svolgimento dei due miti che poco hanno in comune, ma nel senso figurativo: ancora una volta si può vedere come l'artista abbia lavorato sull'immagine piuttosto che sull'aspetto letterario del mito.

Abbiamo già parlato in precedenza del rapporto fra la vita vera ed il mito quale rappresentato sui rilievi, specificando che esso non è di identificazione, bensì di analogia⁶⁵⁰: non significa raffrontare puntualmente la propria vita a quella del mito, ma mostra la vita del defunto attraverso la lente del mito e delle verità in esso contenute; significa, inoltre, analogia nello svolgimento della vicenda, analogia visuale, più che contenutistica,

⁶⁴⁸ TURCAN 1999, p. 65.

⁶⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 721. "The significance of his raised arm poised to hurl his weapon, undergoes a form of inversion, and the gesture becomes a sign of her horror and an expression of her grief. The gesture – the raised arm with the open palm – provided a *pathosformula* that served as a physiognomic signal of her anguished mental state." KOORTBOJIAN 1997, p. 33.

⁶⁵⁰ KOORTBOJIAN 1995, pp. 8 - 9.

somiglianza nei modi di svolgimento più che sostanziale. Nel caso di Adone ed Ippolito, l'analogia non si è creata solo fra mito e vita vera, ma fra due miti: al di là delle macroscopiche differenze nello svolgimento dei due miti a livello narrativo e letterario, i due miti vengono raccontati secondo gli stessi schemi, il che significa che essi erano percepiti come simili, in qualche modo sovrapponibili ed analoghi, in grado di esprimere le medesime idee.

Concludendo le pitture di ambito domestico tendono a soffermarsi sull'aspetto erotico, sentimentale e sensuale della coppia di amanti, tanto che in alcuni casi la ferita non si vede e il chiarimento della scena viene da altri dettagli, per lo più marginali rispetto al gruppo centrale. Si punta l'attenzione sulla divinità dei protagonisti, sulla bellezza, sulla perfezione dei corpi, anche nelle scene in cui la morte compare con più vividezza.

Al contrario, nei sarcofagi il mito viene "umanizzato": la presenza degli amorini è fortemente ridotta, lo schema piramidale viene in parte modificato, Adone è circondato da anziani e nutrici e non da amorini, Venere non ha connotati divini tanto evidenti come nelle pitture domestiche.

Inoltre, come nel caso di Fedra e Ippolito si fa ampio riferimento alla sfera della caccia, assai limitato nelle pitture domestiche dove esso era relegato alle lance ed a volte alla presenza del cane, mettendo in risalto l'aspetto eroico del personaggio, laddove in ambito domestico si dava maggior risalto alla sua bellezza ed alla seduzione.

Nella sfera funeraria il mito, quindi, funziona come paradigma di *vita humana*, per cui l'immagine dei due amanti viene come umanizzata, rapportata alla realtà della morte, perdendo quelle allusioni di carattere erotico e sensuale che aveva nelle pitture domestiche.

CONCLUSIONI

Ambienti e associazioni tematiche e formali in ambito domestico: contesti e percorsi visivi nella casa romana

Medea infanticida, Fedra e Ippolito, Bellerofonte e Stenebea, Venere e Adone: ambienti e associazioni tematiche e formali nella prima età imperiale

Nell'analisi delle immagini di soggetto mitologico nelle case di età romana è indispensabile, al fine di una comprensione quanto più possibile a tutto tondo del fenomeno, rivolgersi non solo all'osservazione dell'iconografia delle singole pitture, ma anche al contesto decorativo e funzionale in cui si trovavano ed ai temi mitologici con cui erano associati: entrambi questi elementi sono, infatti, particolarmente significativi del modo in cui il mito veniva trattato e visto in ambito domestico e rimandano quindi all'universo di significati sociali e politici che le diverse committenze di volta in volta affidavano a tali immagini. Del resto, come sottolinea B. BERGMANN⁶⁵¹, *the architecture of the Roman House itself suggests several modes of viewing myth. Painted scenes may appear in isolation, as a series in transitional corridors or porticoes, in groups in a square or rectangular court or atrium. The most frequent arrangement is of three or four panels in small rooms used by individuals or groups for extended periods of relaxation, where the scenes invited prolonged comparisons from wall to*

⁶⁵¹ BERGMANN 1999, p. 81.

wall and across the space. [...] the painted scenes were not just colourful backdrops, but enlivened the spaces with provocative thematic arrangements.

Ogni pannello figurato deve essere visto, quindi, in primo luogo nella sua individualità, per come si inserisce all'interno della tradizione iconografica precedente, quali cambiamenti apporta in termini di costruzione dell'immagine e da cosa sono indotti tali cambiamenti. Questo porta a catena alla seconda tappa del percorso di analisi, ovvero, l'esame del contesto: come si è visto finora, infatti, tali dinamiche sono da imputare a tutta una serie di fattori, fra cui il contesto cronologico, sociale, storico, ma anche decorativo. È fondamentale, quindi, esaminare gli ambienti in cui si trovavano le pitture e i temi mitologici con cui erano associati poiché questi due aspetti ci danno la cifra del modo in cui tali immagini venivano prodotte, fruite e percepite⁶⁵².

Daremo, quindi, in primo luogo uno sguardo ai singoli miti - Medea, Fedra, Stenebea, Adone -, agli ambienti a cui sono destinati più di frequente, agli eventuali cambiamenti dell'iconografia in relazione ad una diversa destinazione d'uso e alle pitture associate. Il tutto, naturalmente, tenendo agganciate queste osservazioni alla cronologia di tali contesti, al fine di cogliere con maggiore chiarezza le istanze espressive ed autorappresentative della committenza.

Agganciare le singole immagini ai contesti di fruizione è, dunque, un passaggio importantissimo per la comprensione della recezione dei messaggi figurativi nel mondo romano. Naturalmente, tali ricostruzioni hanno un valore orientativo per lo studioso, in quanto *l'inclusione dei contesti e dei processi di recezione non rende le spiegazioni più "obiettive"* (anche l'archeologo sa ormai che in ultima analisi ogni esame storico, per quanto accurato, resta ancorato agli interessi dell'interprete e del suo

⁶⁵² ZANKER 2002f, p. 212-216.

tempo), ma provoca piuttosto nuove riflessioni, attraverso cui i risultati in apparenza chiari della ricerca materiale positivista possono essere messi in dubbio [...] Attraverso i nuovi punti di vista e le nuove questioni derivanti da un simile approccio la ricerca diviene più differenziata, complessa, occasionalmente forse anche più interessante⁶⁵³.

Tornando al nostro studio, vediamo ora come l'interazione contesto-iconografia si svolge nei singoli miti.

Per quanto riguarda Medea, l'esiguità delle attestazioni (solo quattro in ambiente domestico: Casa di Giasone, Villa di Arianna, Domus IX 5, 14-16 e Casa dei Dioscuri) e la diversificazione dell'iconografia utilizzata non consentono di individuare una specificità d'uso del mito legata al contesto. Ci limiteremo, dunque, ad alcune considerazioni generali dell'uso di queste immagini nei contesti domestici della prima età imperiale.

Di questi contesti, forse il più interessante da punto di vista delle associazioni risulta essere proprio quello della casa di Giasone.

Riassumendo la situazione del cubicolo (e), lo schema decorativo -di età tiberiana- presenta uno zoccolo nero ed una zona mediana a fondo rosso che presenta al centro di ogni parete un'edicola coperta da un soffitto cassetto nato, al centro del quale si trovava un quadro mitologico: *Medea che medita l'uccisione dei figli* sulla parete di fondo, *Paride ed Elena* sulla parete di destra e *Fedra e la nutrice* su quella di sinistra. Al di sopra, sui pannelli laterali, corre un fregio a fondo nero con vasi e piccoli oggetti, mentre la zona superiore mostra esili e semplici architetture su fondo bianco, oggi assai poco visibili, arricchite da *pinakes* e figure femminili; anche il pavimento è molto semplice, un *opus signinum* senza ornamenti.

L'interesse di questo ambiente è dato dalla concomitanza di nessi associativi sia di ambito formale, sia di stampo più squisitamente tematico.

⁶⁵³ ZANKER 2002f, p. 229.

Da un lato, infatti, i dipinti mostrano chiaramente di essere stati costruiti e pensati secondo lo stesso criterio compositivo - la tripartizione del fondale, l'uso degli stessi colori, la presenza di una figura seduta ed una stante - e per essere disposti in quell'ambiente ed in quella posizione - la specularità dei dipinti di Fedra ed Elena, la presenza del cielo visibile dalle finestre nei dipinti delle pareti che danno sulla strada, la figura di Medea decentrata per essere inquadrata dal vano d'accesso-. D'altra parte, però, l'unità formale si rispecchia anche in una unità tematica: Fedra, Medea ed Elena sono eroine tragiche, protagoniste di amori "sbagliati" e dagli esiti nefasti: vittime di folli passioni, esse hanno distrutto la propria famiglia, quando non addirittura recato danno alla patria.

Come percorso visivo legato al suo interno anche da contenuti e da un filo conduttore di ordine tematico, il cubicolo (e) della casa di Giasone apparterrebbe, secondo B. BERGMANN⁶⁵⁴, ad una serie di gallerie di donne mitiche protagoniste di amori infelici che compaiono sia in letteratura che nella decorazione domestica contemporanea. La studiosa individua, infatti, alcuni di questi contesti: Medea, Fedra e Elena per il cubicolo (e) della casa di Giasone, Medea e Leda per la villa di Arianna a *Stabiae*, Fedra, Canace, Myrrha, Scilla e Pasifae per la villa di Munatia Procula a Tor Marancia; inoltre, anche la poesia contemporanea conta più di un esempio di "gallerie" di donne coinvolte in storie d'amore tragiche, di cui viene sottolineata la passione, il tormento, l'inganno, paragone spesso utilizzato per elogiare o, più spesso, ingiuriare la donna amata⁶⁵⁵. In particolare, l'autrice rinviene nella poesia di Ovidio, specificamente nelle *Heroides* -e non sarà forse un caso che tre delle eroine delle lettere compaiano proprio

⁶⁵⁴ BERGMANN 1991, p. 209 ss.

⁶⁵⁵ Properzio, *Elegie*, II, 1, vv. 49-56 (paragone di Cynthia con Elena, Fedra, Medea e Circe); II, 25, vv. 46-48 (Medea e Fedra); II, 34, vv. 8-10 (Elena); III, 19, v. 17 (Medea); II, 25, vv. 43-48 (Medea abbandonata come Fedra); II, 34, vv. 8-10 (Medea sedotta come Elena); Virgilio, *Eneide*, VI 442-444 (Fedra, Prochris e Pasifae nell'oltretomba); Ovidio, *arte di amare*, I, 243-340 (lista di donne mitiche); I, 645-58 (donne ingannatrici).

nella casa di Giasone⁶⁵⁶-, una enfattizzazione del potere accecante e sovrumano dell'amore che secondo la BERGMANN avrebbe un valore fortemente paradigmatico e servirebbe quale *exemplum* per sottolineare e *negativo* le virtù coniugali, qui appunto celebrate, in linea con la politica di restaurazione morale augustea.

Ora, il discorso della BERGMANN calza piuttosto bene in relazione al contesto della casa di Giasone, non solo perché cronologicamente ci troviamo in un orizzonte analogo, ma anche perché la scelta dei miti e delle iconografie utilizzati per rappresentarli sembra autorizzare l'idea di un accostamento per analogia delle tre figure. Diverso è il discorso per la Villa di Arianna: qui nel cubicolo W4 compaiono assieme e Medea, Diana, Flora e Leda: le quattro donne comparivano in quattro vignette su altrettante pareti. Qui, al contrario, le donne scelte non sono coinvolte in tragiche storie d'amore, tranne Medea, qui resa in una iconografia piuttosto banale, che non rende giustizia alla tragicità della sua vicenda.

Per quanto riguarda Tor Marancia, invece, abbiamo già avuto modo di sottolineare come la presenza di una scultura rappresentante Venere con amorini nell'arredo scultoreo della sala – nonché una cronologia molto più tarda, quindi al di fuori del clima culturale di età augustea- porti a pensare ad una esaltazione della passione amorosa, anche nei suoi effetti più nefasti, piuttosto che una sua stigmatizzazione. Direi, dunque, che l'idea della galleria di eroine del mito, almeno per come l'intende la BERGMANN, sia da limitare al contesto della casa di Giasone; a questo, aggiungerei semmai il cubicolo (4) della Casa dell'Imperatrice di Russia, cronologicamente molto più affine alla Casa di Giasone (anzi, forse di poco più antico) dove abbiamo avuto modo di notare una scelta di miti analoghi (Fedra e forse Elena), in redazioni che puntano sull'aspetto sentimentale della vicenda, il che autorizza una lettura analoga.

⁶⁵⁶ Medea e Giasone nel libro IX, Fedra e Ippolito nel libro IV ed Elena e Paride nel libro XVI.

Esito molto probabilmente di un processo di emulazione è l'esemplare del cubicolo della *domus* IX 5, 14-16, unica variante di IV Stile del motivo di Medea seduta.

Più complesso è il caso della Casa dei Dioscuri, dove, come si è visto, Medea compare in associazione con Perseo e Andromeda, Ulisse e Penelope e i Niobidi: tutti miti presenti anche nel *Macellum* di Pompei, opera forse della medesima bottega, se non addirittura, come è stato supposto⁶⁵⁷, della stessa committenza.

L'immagine di Medea infanticida, sia seduta che stante, registra dunque pochissime attestazioni, a loro volta indicanti una grande specificità, sia per quanto riguarda le associazioni dipendenti anche dall'iconografia scelta di volta in volta-, sia in relazione ai contesti funzionali nei quali essa è presente, senza possibilità di fare considerazioni di carattere globale sull'uso di queste immagini.

Per quanto riguarda Fedra, il discorso è un po' più complesso, dato anche un numero un po' più alto di attestazioni.

Nel complesso, il mito di Fedra e Ippolito compare in contesti privati otto volte: ancora nel cubicolo (e) nella casa di Giasone, nel cubicolo (4) della Casa dell'Imperatrice di Russia, nel tablino della *domus* V 2, 10, nella *domus* VI 5, 2, nell'ambiente (x) della Casa di M. Epidio Sabino, nella sala della Volta Dorata della Domus aurea, nel cubicolo (5) della Casa VIII 4, 34, e nel viridario della Casa dei Dioscuri, senza contare due quadretti di generica provenienza vesuviana, rispettivamente da Pompei ed Ercolano.

Abbiamo appena parlato della situazione della casa di Giasone e della Casa dell'Imperatrice di Russia; anche della *domus* V 2, 10 avremo modo di parlare in seguito in maniera più approfondita, poiché anch'essa risulta

⁶⁵⁷ Da ultima ROMIZZI 2007.

estremamente interessante, sia le associazioni tematiche, sia perché esse sono costruite e disposte in modo da creare un percorso visuale in relazione agli ambienti in cui si trovano.

Poco si può dire sul contesto della domus VI 5, 2, sconosciuto; l'osservazione dei due dipinti accostati al quadretto con Fedra – la tortura di Psiche ed il sacrificio di Ifigenia – permette solo di osservare come nei tre quadretti fosse rispettata una rigorosa tripartizione della scena: non sapendo, però, come fosse organizzato l'ambiente in cui erano collocati e se ci fossero altri dipinti oltre ai tre, è difficile stabilire quale fosse il ritmo decorativo e se ci fosse una logica programmatica alla base della scelta di tali soggetti.

Anche per quanto riguarda il dipinto dall'ambiente (x) della Casa di M. Epidio Sabino non pare vi sia netta correlazione tematica fra questo è il suo pendant, Telamone ed Ercole che liberano Esione: i dipinti, però, presentano una struttura egualmente tripartita ed erano ai due lati di un ambiente di passaggio, creando un gioco di effetto speculare piuttosto interessante.

Nel quadro della correlazione fra dipinti dello stesso ambiente, il caso più degno di nota è sicuramente quella della Casa VIII 4, 34, in cui, come si è visto, l'iconografia di Fedra e Ippolito cambia, invertendo la posizione dei personaggi, per accostarsi a quella del quadro che fa da *pendant*, Selene ed Endimione. La somiglianza nell'impostazione crea anche una somiglianza di interpretazione: l'avvicinare Ippolito ad Endimione vira il contenuto della vicenda sull'aspetto sentimentale, piuttosto che su un suo contenuto tragico od eroico.

Somiglianza nell'impostazione con il *pendant*, Io ed Argo, si ritrova anche nell'esemplare del *viridarium* della Casa dei Dioscuri: entrambi mostrano un personaggio maschile stante accanto ad uno femminile seduto. L'aspetto più importante del dipinto resta però la sua solennità, il

suo avvicinare l'iconografia di Ippolito a quella del Teseo liberatore: un procedimento che rientra sostanzialmente nel programma decorativo che presiede alla casa dei Dioscuri, fatto di temi mitologici di impegno e spessore, resi in iconografie mai banali, e di riferimenti ad edifici pubblici.

I due casi della casa di Giasone e della *domus* V 2, 10 sono, come vedremo in breve nello specifico, sicuramente eccezionali per la netta volontà di adeguare la struttura del dipinto sia a quella delle altre immagini presenti negli ambienti sia al contesto architettonico; ma già in questi casi finora esposti possiamo ravvisare, nel caso di Fedra e Ippolito, una certa duttilità dello schema che, pur rispettando l'ordine dei personaggi - ma non sempre il numero - li adatta agli altri presenti nello stesso ambiente.

Ad uno sguardo superficiale della documentazione, la correlazione fra presenza delle immagini di Fedra e Ippolito e rispettivi ambienti potrebbe sembrare, a differenza di quanto avviene per Venere e Adone, non attestante un rapporto diretto fra la tipologia di ambiente (che nel caso di Venere corrisponde con gli ambienti gravitanti attorno al peristilio, quindi quelli di ricevimento, e con i cubicoli) e l'uso di questa immagine, che ritroviamo sia in una tipologia di ambienti piuttosto diversificata. Al di là di Fedra sola che compare nel cubicolo (e) della casa di Giasone e nel cubicolo (4) della Casa dell'Imperatrice di Russia, Fedra e Ippolito compaiono sia in spazi di ricevimento (*viridarium* nella casa Casa dei Dioscuri e nella Casa di M. Epidio Sabino) e cubicoli (*domus* VIII 4, 34), più defilati rispetto al corpo principale della casa e alla *pars publica*.

Ma, a ben vedere, una specificità si coglie. Abbiamo visto che in tutte le varianti non vi è mai una netta caratterizzazione della vicenda in senso tragico, ad esempio evidenziando la malattia di Fedra o la morte di Ippolito: è il processo che abbiamo chiamato di *addomesticamento*, ovvero il momento in cui il racconto mitico viene edulcorato, addolcito per

renderlo più consono al contesto domestico e questo processo avviene attraverso la parziale soppressione degli elementi che più chiaramente rimandano alla tragica conclusione della vicenda. In uno dei dipinti che abbiamo commentato, invece, la composizione include anche dei risvolti più schiettamente sentimentali: nel dipinto del cubicolo della *domus* VIII 4, 34 l'accostamento fra l'iconografia di Fedra e Ippolito e quella di Selene ed Endimione e l'eliminazione della nutrice come intermediario, conferiscono una connotazione sentimentale alla scena.

In linea del tutto generale, quindi, si può dire che il tema di Fedra e Ippolito, nell'iconografia più frequentemente attestata (ovvero con i personaggi disposti su un'unica linea, senza contatto diretto fra i due protagonisti e con l'intermediazione della nutrice), viene scelto di preferenza in ambienti della *pars publica* della casa (atrio, tablino) o di ricevimento (peristilio, *viridarium*), mentre le redazioni che ne sottolineano il carattere sentimentale o erotico sono più frequentemente attestate nella decorazione dei cubicoli (casa di Giasone, Casa dell'Imperatrice di Russia, *domus* VIII 4, 34). Questo elemento spinge ad ipotizzare, sebbene nell'ambito di un numero di attestazioni non elevatissimo, un rapporto diretto fra le immagini e gli ambienti: quello che è fondamentale notare è che la relazione non riguarda una tipologia di ambiente o una zona della casa ed un mito, ma una redazione di quel mito, il trattamento di quella vicenda, la scelta del momento che viene raccontato e su cui viene focalizzata l'attenzione.

Pochissimo si può dire sulle associazioni e sugli eventuali ambienti privilegiati per le pitture con Stenebea e Bellerofonte a causa della scarsità di attestazioni; l'unico contesto in cui è possibile strutturare un discorso più compiuto su questa iconografia è quella della Casa di *Dentatius Panthera*,

che sarà affrontato nel paragrafo successivo, dedicato ai percorsi visivi in età giulio-claudia.

Per quanto riguarda Venere e Adone, invece, la diffusione del tema, per di più in un *range* cronologico piuttosto ben circoscritto, ci permette di strutturare un discorso più mirato.

Abbiamo visto che Venere e Adone sono proposti secondo due schemi iconografici, che abbiamo chiamato chiastico e piramidale: in entrambi, non vi è attenzione per la narrazione dell'evento (amori di Adone e Venere o morte di Adone), si punta l'attenzione sulla divinità dei protagonisti, sulla bellezza, sulla perfezione dei corpi, sull'aspetto più propriamente erotico della vicenda. Anche nelle scene in cui la morte compare in modo più lampante, il momento è comunque reso con un'atmosfera languida e sensuale, in cui i protagonisti sono i corpi dei due protagonisti, di cui si esalta la nudità e la perfezione, resi bellissimi anche dall'atmosfera patetica che li avvolge. Quest'atmosfera è accentuata anche dall'associazione con altri temi, che a loro volta sottolineano situazioni amorose, legate spesso al mondo dionisiaco, atmosfere disimpegnate ed eleganti che rimandano ad un universo di raffinata e preziosa vanità, lontano dagli affanni del quotidiano. Un esempio chiarissimo è dato dalla situazione della casa di Meleagro, dove accanto ad Adone e Venere sono disposti, come in una galleria, temi come la lotta tra Eros e Pan alla presenza di Sileno, Imeneo, Apollo e Dafne, Teti che porta le armi ad Achille e Arianna abbandonata: temi non molto "impegnati", in redazioni che puntano sull'aspetto erotico e non - narrativo.

Un'ulteriore considerazione riguarda certamente gli ambienti: la maggior parte delle pitture *indipendentemente* che si tratti dello schema chiastico o di quello piramidale provengono dalla zona del peristilio (Casa di Adone ferito, Casa di Meleagro, Casa della Calce), o da ambienti

direttamente aperti su di esso (Casa del Citarista, Casa del Forno di ferro, Casa dei Capitelli colorati, Casa di Trittolemo), decisamente in linea con la tendenza che si registra nelle case decorate in IV Stile, dimore in cui si registra una grande attenzione decorativa sul peristilio e sugli ambienti di ricevimento.

***La struttura visuale della casa romana e le immagini mitologiche:
percorsi visivi nella pittura domestica della prima età giulio-claudia***

Nell'affrontare il problema del rapporto fra immagini e contesti mi sembra molto interessante focalizzare l'attenzione sulla struttura stessa della casa romana dal punto di vista visivo, analizzandola attraverso tre casi in particolare in cui si può riscontrare la creazione di assi visuali su cui sono disposti dipinti fra loro interrelati dal punto di vista tematico.

Un primo esempio di questo fenomeno è stato messo in luce da B. BERGMANN⁶⁵⁸ a proposito della Casa di Giasone. Come accennato nel capitolo relativo, la studiosa ha notato anche una relazione visiva fra i dipinti di diversi ambienti, il cubicolo (e) – dove al fondo è presente il dipinto con Medea infanticida- e il triclinio (f) – che presenta sulla parete N il dipinto con Giasone al cospetto di Pelia. Ponendo un ipotetico visitatore in corrispondenza dell'angolo NE del peristilio, come per accedere ai due ambienti, questi avrebbe intravisto i due quadri centrali delle rispettive pareti di fondo, ma i vani di accesso avrebbero inquadrato solo due personaggi: Giasone e Medea, entrambi estrapolati dal loro contesto narrativo originario; solo in un secondo momento, entrando nelle due stanze lo spettatore avrebbe avuto esatta cognizione delle due raffigurazioni ed avrebbe apprezzato il gioco scenografico, l'intertestualità data dal gioco di prospettiva.

Un secondo esempio riguarda il triclinio (n) e il tablino (l) della *domus* V 2, 10.

Il triclinio (n) presentava sulla parete O il quadro -perduto- rappresentante Dedalo che consegna a Pasifae la vacca lignea, mentre sulla parete E era il dipinto di Pasifae che commissiona la vacca lignea a Dedalo. La scena si svolge nell'officina di Dedalo il quale, seduto, mostra alla regina

⁶⁵⁸ BERGMANN 1996, pp199-218, in part. p 213 ss, fig. 91.

un modellino della vacca, che ella guarda pensierosa. I due dipinti erano costruiti in maniera speculare: mentre nel quadro nella parete O, Dedalo era stante sulla sinistra e Pasifae era seduta sulla destra, sulla parete E la posizione dei due personaggi è invertita. Nel tablino (I) era, invece, il quadro con la rappresentazione di Fedra ed Ippolito. Nel capitolo dedicato abbiamo già riflettuto sulle connessioni fra Pasifae e Fedra, legate non solo da un rapporto parentale – sono madre e figlia – ma anche dall'analogia della situazione: entrambe sono protagoniste di una vicenda amorosa “mostruosa” ed innaturale, l'una verso un toro e l'altra verso il figliastro⁶⁵⁹.

Il legame che unisce Pasifae e Fedra è, quindi, genealogico, tematico, letterario e, nella *domus* V 2, 10, anche visivo. I due dipinti, infatti, si trovano sulle pareti E in due ambienti paralleli ed essi risultavano contemporaneamente visibili al visitatore che accedeva nell'atrio, come una sorta di “collegamento intertestuale” fra le due storie. Dimostrazione del fatto che la disposizione dei quadri risponde all'intenzione di mostrarli contemporaneamente è la posizione decentrata del quadro di Pasifae, che risulta così ritagliato dal vano di accesso alla sala e ben visibile da un visitatore posto nell'atrio. Inoltre, con Fedra seduta con lo sguardo verso S e Pasifae stante rivolta a N, le due donne risultano del tutto affrontate.

Un ultimo esempio è tratto dalla casa di *T. Dentatius Panthera* – anch'essa datata ad un III Stile iniziale (fase II A)- dove si trovano due dipinti relativi al mito di Bellerofonte e Stenebea.

⁶⁵⁹ Il collegamento fra le due donne e fra la “mostruosità” dei due amori è un motivo che riscuote una certa fortuna in letteratura: è dapprima Euripide (*Ippolito*, vv 337-341), infatti, che mostra il parallelismo fra la situazione sentimentale di Fedra e quella della madre e della sorella, la prima invaghita di un toro, la seconda ingannata da Teseo. Gli amori disastrosi che segnano le donne della dinastia regale cretese tornano in Ovidio (*Her.* IV, 55-62), dove è ancora Fedra a ricordarli, come a giustificare la sua passione per il figliastro con una degenerazione che coinvolge tutta la stirpe: Europa, la capostipite, amò Giove sotto forma di toro; Pasifae fu presa da folle passione per un toro; Arianna, sorella di Fedra, si innamorò del “bugiardo figlio di Egeo”, tradendo la famiglia. E le *Heroides* non dovevano essere sconosciute ai proprietari della casa, se sul dipinto è stato trovato un graffito che recitava *non ego socia*, eco dell'ovidiano *non ego nequitia socialia foedera rumpam* (*Her.* IV, 17).

La pittura nell'atrio mostra Preto che porge a Bellerofonte la lettera che contiene la sua condanna a morte; in piedi, alle spalle di Preto, è Stenebea, artefice dell'inganno, che guarda atterrita la scena. Il dipinto, sulla parete N, era associato con Eracle che libera Esione sulla parete O.

Le pitture del triclinio (e) comprendono Eracle ed il centauro Nesso - parete O- Bellerofonte e Stenebea -parete E- ed un personaggio maschile che combatte contro un'Amazzone (Teseo o Bellerofonte) -parete N.

Stenebea è seduta su un trono accompagnata da un'ancella, mentre sulla sinistra sono Bellerofonte ed un suo compagno. In alto è Bellerofonte a cavallo di Pegaso che combatte contro la Chimera.

Anche in questo caso il rapporto tematico fra le due pitture è rafforzato da un collegamento visivo. Infatti, i due dipinti si trovano sulla parete N e sulla parete E di due ambienti contigui, risultando contemporaneamente visibili al visitatore che accedeva nell'atrio. Peraltro, le due immagini risultano speculari, con Bellerofonte stante affrontato ad un personaggio seduto. I due momenti della vicenda vengono posti, quindi, in una contiguità tematica e temporale, che diventa anche visiva.

I casi appena esposti dimostrano una cura particolare per l'articolazione scenografica delle immagini e per la loro disposizione all'interno della casa, sintomo di una più generale attenzione per la decorazione domestica: un'attenzione che pervade profondamente la cultura e la mentalità romane in ogni periodo (e che sicuramente non è peculiare solo di questa civiltà), ma che sembra essere particolarmente vivida in età augustea ed in generale nella prima età giulio-claudia.

Ma che significato possono avere queste costruzioni relazionate al contesto storico e culturale di appartenenza? È significativo il fatto che i tre contesti siano della prima età giulio-claudia? E quali osservazioni si possono fare a proposito del livello di tali dimore e quindi della committenza di riferimento? Facciamo un passo indietro.

Nella mentalità romana, la casa è il luogo attraverso il quale le diverse parti sociali si autorappresentano, manifestandosi attraverso la struttura gerarchica degli ambienti, la presenza o meno di alcune sale di rappresentanza e la loro decorazione pittorica, musiva ed eventualmente scultorea. È attraverso questo potente vettore comunicativo che è possibile esprimere un forte messaggio di orientamento sociale che dà modo di mostrare i diversi livelli, non solo delle risorse economiche, ma anche delle aspirazioni sociali del padrone di casa. L'abitazione, infatti, struttura il mondo di coloro che la abitano, struttura i loro incontri con i subalterni, con i pari e con tutti coloro che vengono dall'esterno. Essa incarna intorno ai suoi abitanti un mondo di simboli, offrendo la rappresentazione di mondi ideali, delle loro aspirazioni e dei loro desideri di associazione⁶⁶⁰. Nell'ambito di questi elementi della mentalità, è un dato ormai accolto in letteratura che l'articolazione degli ambienti della casa romana, in particolare della *pars publica*⁶⁶¹, preveda spesso l'allineamento dei vari ambienti sulla base di precisi assi visuali che ne accentuino la magnificenza e, di riflesso, sottolineino il prestigio del *patronus*⁶⁶²: la struttura della casa che ruota su atrio e peristilio lavora in funzione della vista ed il susseguirsi di vestibolo/*fauces*/atrio/tablinum su un'unica direttrice crea la sensazione della casa come di un *organon*, in cui ogni sua parte concorre alla creazione di un discorso figurativo e, di qui, ideologico⁶⁶³: come scrive DWYER, la casa è *ideal as the theater in which the dominus might be viewed, the atrium along with the tablinum was also an ideal theater for the dominus to keep watch over his adherents, his family*

⁶⁶⁰ ZANKER 2002f, p. 214-216.

⁶⁶¹ Per la *pars publica* dal punto di visto architettonico in età repubblicana in quanto duplicazione dei edifici pubblici cfr Vitruvio, *De Arch.* VI, 5, 9-2; COARELLI 1996, p. 344 ss.; ZACCARIA RUGGIU 1995 pp. 319-325.

⁶⁶² Impossibile non fare riferimento almeno alla Casa del Fauno: cfr WALLACE-HADRILL 1990; ZEVİ 1991.

⁶⁶³ cfr ZACCARIA RUGGIU 1995, pp. 284 ss.

*and his possession*⁶⁶⁴. Una tendenza nata già in età repubblicana, con l'esigenza del padrone di casa di impressionare i *clientes* con il proprio potere, manifestato attraverso il lusso dell'abitazione, che in età imperiale continua ad essere una pratica piuttosto comune nell'articolazione degli spazi delle *domus* di livello medio-alto.

Un'attenzione "scenografica" che, come abbiamo visto, può coinvolgere anche la decorazione pittorica, creando addirittura collegamenti visuali e tematici fra le pitture di diversi ambienti. Un'attenzione che, è importante ricordarlo a questo punto, si va potenziando e mirando a certe aree della casa (di ricevimento, ma non solo) proprio in età augustea. È questo il momento in cui si va formando una cura particolare per la *domus*, cura che possiamo leggere attraverso due elementi: l'opera di Vitruvio e l'evidenza archeologica.

L'importanza dell'opera di Vitruvio -colui pone le basi scientifiche e tecniche per l'architettura pubblica e privata secondo l'ideologia imperiale⁶⁶⁵- nella lettura dei contesti domestici contemporanei non è data da una sua obiettività scientifica: usarlo come unica chiave interpretativa della casa romana sarebbe sbagliato, proprio perché il testo risulta fortemente connotato ideologicamente e politicamente⁶⁶⁶. Ma, forse, è proprio la sua parzialità a darci informazioni interessanti nel momento in cui si voglia analizzare l'impianto e la decorazione della casa romana di questo periodo come per verificarne gli effetti che la propaganda augustea ha avuto su di essa.

Se nell'opera di Vitruvio emerge un'immane polemica contro il lusso privato, ormai un *topos* della letteratura, è anche vero che contemporaneamente l'architetto parla della casa aristocratica come luogo di *magnificentia* e *luxuria*, poiché essa deve rispettare, in termini di

⁶⁶⁴ DWYER 1991, p. 29.

⁶⁶⁵ ZACCARIA RUGGIU 1995, p. 121-170.

⁶⁶⁶ Cfr ELSNER 1995, pp. 49-61.

grandezza e decorazione, il rango di colui che vi risiede⁶⁶⁷. La casa aristocratica deve seguire i criteri di *decor* e di *distributio*: col primo si intende l'organicità e l'armonia di ogni parte della costruzione; il secondo termine indica, invece, sia il criterio per la partizione dei materiali e degli spazi, sia il rapporto fra il tipo di edificio e le esigenze di colui che vi abita⁶⁶⁸. Ma il lusso di cui parla Vitruvio è un lusso codificato, "controllato", un modello di riferimento per la vecchia classe dirigente senatoriale politicamente e socialmente ormai disgregata da decenni di guerre civili: è necessario, dunque riaggregare il ceto a cui Augusto fa riferimento per creare un classe dirigente rinnovata nelle idee e nei valori. A questa classe deve essere consona anche una casa che rispecchi la posizione sociale e politica di chi vi abita ed il suo ruolo nella gestione del potere. Il cambiamento è ben leggibile a livello archeologico e l'emergere di nuove necessità di autorappresentazione si traducono materialmente nella struttura decorativa della casa.

Non è un caso quindi che gli ambienti privilegiati in questa fase siano triclini, cubicoli, *oeci* e *coenationes*, luoghi in cui si accolgono gli ospiti del proprio livello e in cui attraverso la decorazione pittorica e non si può manifestare l'adesione all'ideologia del *princeps*. Dall'osservazione delle abitazioni di livello alto emerge l'immagine di una nobiltà che pur non avendo abbandonato il patronato di età repubblicana, ancora piuttosto vivo, non si identifica più interamente con esso: la casa è ora, prevalentemente il luogo dell'incontro con gli amici⁶⁶⁹, del sodalizio con quei *pares* di cui Augusto si dichiara *primus*; è il luogo del contatto con quella rete di conoscenze legate al principe che poi darà luogo ad una vera e propria corte.

⁶⁶⁷ Vitruvio, *Architettura*, I, II, 9.

⁶⁶⁸ *Idem* I, II, 5; per un commento puntuale di questi passi di Vitruvio cfr. ZACCARIA RUGGIU 1995, nota 3, pag. 174.

⁶⁶⁹ BRAGANTINI 1996.

E sono proprio le immagini mitologiche che vengono introdotte nella decorazione domestica di questo periodo e ne costituiscono la grande novità. Sono le immagini del mito che si connotano come segnali principali di cultura e lusso: testimoniano il livello culturale del *patronus*, potevano dare lo spunto per disquisizioni letterarie o moraleggianti, potevano suscitare commenti estetici. Erano i parametri di un mondo “altro” in cui rifugiarsi, ma al tempo stesso davano la cifra dell’importanza e del prestigio di “questo” mondo e società: come scrive D. FREDERICK *The mythological paintings represent the top of the social hierarchy as well as the top of a gradation of subjects used in the central portion of the wall, where other subjects mark less important space*⁶⁷⁰.

Secondo P. ZANKER, infatti, la casa romana era piena di immagini...*che dovevano rapire la fantasia in spazi lussuosi e gradevoli, suscitare stati d'animo ispirati alla pietas o bucolici, evocare pensieri rivolti a oggetti artistici e stimolare l'immaginazione a ricreare situazioni di abbondanza e lusso*⁶⁷¹.

Una – parziale- introversione della casa verso un universo “altro” che segna anche l’inizio di quel processo di chiusura verso la sfera politica, di quell’allontanamento dalla sfera del pubblico che poi sarà completo nella tarda età giulio claudia e flavia.

I nostri tre casi rientrano dunque pienamente in questa temperie: protagonisti di queste costruzioni visuali sono proprio immagini mitologiche, per di più poste in atrii e triclini.

Un ulteriore elemento che questi casi consentono di sottolineare è il fatto che si tratti di contesti molto curati, certo, ma non particolarmente ricchi.

⁶⁷⁰ FREDRICK 1995, p. 267.

⁶⁷¹ ZANKER 2002f, p. 215.

E a questo proposito, la diffusione del “lusso decorativo” nelle case romane di questo periodo è stato analizzato da A. WALLACE-HADRILL⁶⁷² che ha condotto una ricerca su base statistica, prendendo come campione tre aree particolarmente ampie e rappresentative: le *Regiones* I e VI di Pompei ed l'intera area scavata di Ercolano. La difficoltà enorme di quantificare e inquadrare numericamente un fenomeno non solo di vasta portata, ma dai confini labili ed aleatori, è stata risolta dallo studioso inglese prendendo in esame quattro parametri ritenuti particolarmente indicativi: la grandezza e il numero di stanze delle unità; le sue funzioni residenziali e/o commerciali; l'architettura e il tipo di ambienti presenti; la decorazione, il numero di ambienti decorati e la diffusione di alcuni tipi di decorazione come la pittura mitologica e i mosaici.

Ma, soprattutto riguardo l'ultimo parametro preso in esame, la riduzione numerica di un fattore passibile anche di valutazioni puramente soggettive, e comunque molto complesso, come quello della qualità e del lusso della decorazione pittorica, può dare luogo ad equivoci e generalizzazioni. Bisogna tenere presente, inoltre, che la ricerca è stata effettuata su tutte le abitazioni. I dati di questa ricerca, quindi, vanno trattati con una certa cautela ed assunti essenzialmente come indicatori di massima, segnali di una linea di tendenza in atto lungo un periodo di tempo piuttosto vasto.

Escludendo tutte le decorazioni che non rientrano nei quattro stili canonici, come larari ed insegne di negozi, del campione preso in esame, 137 unità, ben il 59% hanno almeno una stanza decorata e considerando che lo stato di conservazione non è sempre ottimale (anzi, a volte pessimo, come nel caso di buona parte della Regio VI) e che possediamo solo i piani terra è comunque una percentuale piuttosto alta. Ma di queste pitture,

⁶⁷² WALLACE-HADRILL 1990; WALLACE-HADRILL - LAURENCE 1997. In tempi recentissimi la ricerca è stata ripresa anche in HODSKE 2007, in part. pp. 59-67.

solo una percentuale piuttosto ristretta comprende quadri di soggetto mitologico, addirittura meno di un quarto del totale. La percentuale, inoltre, varia a seconda della dimensione della casa, aumentando con l'aumentare dei metri quadrati dell'abitazione e quindi, presumibilmente con il crescere della ricchezza e del prestigio. Questa correlazione, alquanto prevedibile, fra grandezza di una casa e ricchezza della sua decorazione non deve essere presa però come una netta opposizione fra case ricche e ben decorate da un lato e piccole e spoglie dall'altro: lo spettro è continuo e presenta una certa gradualità che implica una distribuzione relativamente omogenea delle decorazioni pittoriche.

Questa tendenza ha un inizio ben preciso che si colloca proprio all'inizio dell'età imperiale. Mentre durante la repubblica, infatti, la decorazione è due o tre volte più comune nelle case al di sopra dei 350 m² che in tutte le altre case messe insieme, in età imperiale la sproporzione rientra visibilmente. Un'impressione fortemente supportata dalla distribuzione delle pitture del II e del III Stile fra case con atrio, ovvero quelle presumibilmente più ricche, e case senza atrio: se la proporzione fra case decorate e non in età repubblicana è di 1:5 in favore delle case provviste di atrio, nella prima età imperiale questa si riduce a solo 1:2.

In conclusione, questi dati lasciano intendere una diffusione abbastanza capillare sia della decorazione pittorica in generale sia dei dipinti mitologici in abitazioni di diversa grandezza e ruolo, proprio in concomitanza dell'inizio dell'età imperiale, provando l'emergere di nuovi soggetti e di nuove classi di committenza dalle possibilità così diversificate - e non sempre di livello alto -⁶⁷³.

Ricollegandoci, dunque, alle dimore prese in esame, non stupisce che una tale organizzazione dello spazio, così attenta alla creazione di percorsi

⁶⁷³ Per la capacità della committenza – anche non alta, ma di livello medio, come nel nostro caso – di condizionare la produzione delle immagini, cfr GRASSIGLI 1999, p. 456 ss.

figurativi, si ritrovi in contesti che presuppongono una committenza di medio livello, proprio quella classe media a cui la politica del *princeps* fa riferimento.

In conclusione, i tre casi presi in esame non fanno che confermare la grande attenzione decorativa che coinvolge la *domus* durante l'età augustea e la prima età giulio-claudia, focalizzata in particolare sulla zona dell'atrio.

Percorsi visivi, associazioni tematiche e costruzioni iconografiche in contesti provinciali

Le soluzioni formali relative alla disposizione degli ambienti ed all'allestimento della decorazione pittorica che abbiamo notato nei casi esposti finora sono certo limitati all'orizzonte cronologico della prima età imperiale, ma perdurano fino alla fine dell'antichità, confermando il ruolo assolutamente centrale della casa come veicolo principale di espressione delle istanze sociali e forma di autorappresentazione. Il desiderio di mostrare cultura e posizione sociale attraverso la decorazione domestica è, infatti, particolarmente vivo in ambito provinciale durante la media e tarda età imperiale, in particolare nelle abitazioni – ville, soprattutto- delle committenze più facoltose. Nel corso della ricerca abbiamo avuto modo, seguendo i cambiamenti iconografici dei miti prescelti, di analizzare alcuni di questi contesti, riscontrando come anche qui vi siano ambienti la cui decorazione – soprattutto musiva - è organizzata secondo nessi associativi che rivelano aspetti interessanti della cultura e della mentalità coeve.

È il caso di Torre de Palma, di Antiochia (Casa del Pavimento rosso e Casa dell'Atrio) e Nea Paphos (Casa di Dioniso) dove, come abbiamo visto, si riscontrano soluzioni iconografiche spesso innovative ed originali e, soprattutto, costruite e interrelate a formare un percorso visivo. A Torre de Palma, ad esempio si intrecciano i temi del *furor*, delle metamorfosi, dell'ebbrezza dionisiaca e delle Muse, dell'apollineo e dionisiaco, temi teatrali e letterari: il tutto secondo una studiata simmetria che coinvolge non solo la disposizione dei quadri, ma anche la loro stessa iconografia.

Anche nella casa del Pavimento rosso di Antiochia i quattro temi mitologici posti nei pannelli rettangolari sono costruiti secondo un'attenta struttura tripartita che li rende omogenei dal punto di vista della composizione. Non solo, ma tutte e cinque le raffigurazioni (Fedra e

Ippolito, Atalanta e Meleagro, Venere e Adone e Io e Argo nei rettangoli e la scena di dubbia identificazione nel quadrato centrale) presentano iconografie insolite ed originali: forse quella più originale è proprio quella di Fedra, raffigurata con lo stesso schema solitamente utilizzato per la *provincia capta*, come a marcare iconograficamente il suo stato di dolorosa prostrazione.

Ancora ad Antiochia è la casa dell'Atrio che mostra la stessa poliedricità di tesi sottesa della villa di Torre de Palma: il *drinking contest* fra Dioniso ed Eracle, infatti, poteva essere letto come una esaltazione dell'ebbrezza dionisiaca, ma anche come un invito alla moderazione ed unito al Giudizio di Paride e Venere e Adone come un'esortazione a non sfidare il fato; allo stesso modo, la coppia di Venere e Adone, posta davanti al *lectus medius*, destinato agli ospiti più illustri poteva semplicemente alludere alla felicità e bellezza dei convitati⁶⁷⁴.

Dioniso torna ancora nel triclinio⁶⁷⁵ della Casa di Dioniso a Nea Paphos, dove abbiamo riscontrato la creazione di assi visuali legati a temi specifici: all'ingresso, Narciso, il pavone e le stagioni richiamano il tema dell'acqua e dell'abbondanza; il mosaico con Dioniso ed Ikarios nel peristilio, il corteo dionisiaco e la scena di vendemmia nel triclinio creano un percorso legato al vino; nel braccio E del peristilio era un percorso su amori dall'esito infelice, che culmina visivamente nella sala con il mosaico di Fedra. Un ultimo tema è costituito dalla caccia, nel fregio che corre lungo tutto l'atrio.

Ma oltre a questa volontà di creare – soprattutto nella zona del triclinio – percorsi e programmi figurativi che mostrassero la cultura e la raffinatezza della committenza si può evincere anche un altro elemento: ovvero come le iconografie viste finora siano state recepite nel diversi ambiti geografici e, a seconda del sostrato culturale e figurativo delle diverse province. In

⁶⁷⁴ KONDOLEON 2000, pp. 68-71.

⁶⁷⁵ GHEDINI 1997.

ambito provinciale, la tradizione iconografica viene riformulata e reinventata con grande originalità, elasticità rispetto agli schemi. Una indiscutibile libertà espressiva ed autonomia formale che naturalmente si applica in maniera molto diversa a seconda dei contesti geografici ed al sostrato culturale: dalla situazione antiochena, in cui il *melting pot* delle più diverse culture – romana, greca, persiana, egiziana, ebraica⁶⁷⁶ - ha dato vita ad una grande raffinatezza espressiva -che arriva a proporre per Fedra un'iconografia nota in altro contesto "modellandola" sui suoi sentimenti o a creare in un tappeto musivo un programma che è insieme figurativo e retorico-, fino alle semplificazioni più schematiche, come ad esempio il mosaico di Pitney, passando il dato comune che emerge è comunque un lavoro continuo di adattamento dell'immagine del mito ai bisogni espressivi e autorappresentativi di una committenza che, nei casi esaminati, è sicuramente da riconoscere come molto alta, appartenenti alle classi dirigenti locali.

⁶⁷⁶ MAAS 2000.

La trasformazione delle immagini in relazione ai contesti di destinazione e fruizione: tradizione ed innovazione iconografica nei sarcofagi di età imperiale

Una madre tormentata dai dubbi che diventa spietata assassina. Un gesto di rifiuto che si trasforma in saluto. Una coppia di amanti che perdono i loro connotati divini per diventare umani. Questo è l'ordine delle trasformazioni che si verificano nel momento in cui la tradizione iconografica relativa ad alcuni miti "approda" sui rilievi dei sarcofagi. Ma qual è il meccanismo che presiede a tali trasformazioni? E soprattutto, tali cambiamenti sono da porre in relazione al mutato contesto di destinazione, al momento della fruizione o piuttosto alla forma artistica ed ai suoi condizionamenti espressivi?

Innanzitutto vediamo cosa succede ai singoli miti, cercando di riscontrare qualche elemento comune.

L'iconografia di **Medea infanticida** stante, che poi è quella che in assoluto ha più fortuna nel mondo romano - ed oltre⁶⁷⁷ - nei rilievi su sarcofagi ha un ruolo quasi comprimario rispetto a quello di Creusa. Essa funge da completamento mitologico, da figura di passaggio che spiega la morte atroce della promessa sposa di Giasone, colei che ora occupa il posto principale della figurazione. Due sono dunque, i mutamenti iconografici: da un lato, sparisce la titubanza di Medea davanti all'infanticidio e ricompare la fuga sul carro, elemento che già nella ceramografia italiota connotava il suo essere divino⁶⁷⁸. Dall'altro, la vera

⁶⁷⁷ Per la fortuna di tale immagine nel Novecento (un'eco si riscontra, ad esempio, nella locandina della *Medea* di Catulle MENDÈS, interpretata da Sarah BERNHARDT nel 1898), cfr SETTIS 1975, p. 17.

⁶⁷⁸ SOURVINOU-INWOOD 1997; la divinità ferita di Medea come causa scatenante della sua vendetta è analizzata in PEROTTI 1999. Secondo lo studio di PEROTTI, che analizza la *Medea* di Euripide ripercorrendo tutte le tappe del processo di trasformazione dell'eroina della Colchide da dea a maga infanticida, sarebbe proprio l'orgoglio la causa scatenante della

protagonista è ora Creusa, l'umana rivale della maga: nei sarcofagi la fanciulla occupa sempre la posizione centrale, soprattutto con la scena della sua drammatica morte. Si crea dunque una forma di polarità all'interno del fregio figurato: da un lato è Creusa, umana, mortale, oggetto di una morte assolutamente ingiusta e crudele; dall'altra è Medea, feroce nel suo essere divinità. L'opposizione umano-divino, focalizza l'attenzione sull'umanità della morte di Creusa: come giustamente sottolinea il FITTSCHEN⁶⁷⁹ la posizione eminente della figura di Creusa che muore fra le fiamme sotto lo sguardo disperato del padre rendono la sua vicenda umana la vera protagonista del sarcofago e dunque l'elemento portatore di un dato messaggio. Se dunque l'immagine centrale, quella presumibilmente più significativa, è quella di Creusa, va da sé che la figura di Medea diventa un simbolo di morte, una morte orribile e dolorosa, come le morti dei giovani volute dagli dei, come i Niobidi.

La trasformazione dell'immagine è dunque avvenuta attraverso due canali: da un lato l'immagine di Medea infanticida – stante, con la spada impugnata, esitante mentre osserva i figli giocare – è stata inserita in un nuovo contesto narrativo, decentrandola, relegandola a momento di passaggio; dall'altro, è stata compiuta una *rilavorazione* dell'immagine stessa di Medea stante. Pochi dettagli, che cambiano completamente il senso del personaggio: Medea non tiene nascosta la spada, volgendosi a guardare titubante i figli che giocano, ma già impugna l'arma ed è tutta protesa verso i bambini che corrono dinnanzi a lei, pronta ad ucciderli. E la scena successiva, con la fuga sul carro con i cadaveri dei bambini, chiarisce ulteriormente il cambiamento di clima dell'ultima scena.

Un meccanismo per certi versi analogo coinvolge anche i sarcofagi urbani con il mito di **Fedra e Ippolito** e quelli con **Bellerofonte e Stenebea**.

tragedia: ma non l'orgoglio per la sua fede e il suo amore tradito, o almeno non solo, ma un orgoglio ferito in conseguenza dell'offesa ricevuta da Medea come *divinità*, una divinità ignorata e frustrata, diretto antecedente del Dioniso nelle *Baccanti*.

⁶⁷⁹ FITTSCHEN 1992.

Il “tema plastico”, consolidato da una tradizione iconografica sostanzialmente piuttosto solida – abbiamo visto che subisce poche variazioni nel corso degli anni, tutte sostanzialmente derivanti da condizionamenti del contesto – se inizialmente conserva invariato il suo valore⁶⁸⁰, ne assume gradualmente uno nuovo: da gesto aperto ed inequivocabile di rifiuto diventa gesto di saluto⁶⁸¹. Anche questa modifica avviene a seguito di un processo di *rilavorazione* interna del tema plastico, segno che gli artigiani, una volta recepito lo schema, hanno continuato a lavorare sul suo significato visivo, più che su quello puramente letterario.

Anche nella produzione attica dei sarcofagi con il mito di Fedra e Ippolito avviene un processo analogo: la scena viene “stirata” a coprire due lati del sarcofago, tagliata, modificata fino a perdere la sua fisionomia originaria per andare non solo a simboleggiare la distinzione fra universo femminile e maschile, ma anche a rimandare all’universo della *paideia* e del ginnasio, come riflesso della committenza attica che si riconosceva nella Seconda Sofistica⁶⁸².

Nel caso dei sarcofagi con **Venere e Adone**, invece, lo schema viene spogliato degli elementi connotanti la divinità della coppia: Adone non è curato da amorini, ma da anziani e nutrici, mentre Venere non ha connotati divini tanto evidenti come nelle pitture domestiche, come gioielli e scettro, e conservando solo il caratteristico diadema⁶⁸³. Anche lo schema piramidale viene in parte modificato, con la dea che bacia e abbraccia teneramente Adone, ma stando sul suo stesso livello, senza sovrastarlo come in molte pitture di abito domestico⁶⁸⁴. Inoltre, la presenza del

⁶⁸⁰ Sarcofago di Pisa, Camposanto (FS 1).

⁶⁸¹ LEWERENTZ 1995; ZANKER 2002c.

⁶⁸² EWALD 2004.

⁶⁸³ Per il parallelismo fra Fedra e Venere cfr. principalmente GHIRON - BISTAGNE 1981; GHIRON BISTAGNE 1982; GHIRON BISTAGNE 1983; ZANKER - EWALD 2004, p. 290 - 292.

⁶⁸⁴ Fra tutte quella dalla casa di Adone ferito, dove non a caso maggiore è l’accentuazione della divinità di Venere.

parapeétasma⁶⁸⁵ colloca la scena in un interno, quindi non solo si allontana dal racconto ovidiano⁶⁸⁶, ma anche dalle consuete redazioni della vicenda che la collocano all'esterno, in una natura idillica e serena.

Quello che accomuna i quattro miti è, quindi, che in tutti i casi si è intervenuti sul tema plastico, modificandolo in modo da cambiare la lettura della scena: apparentemente l'immagine subisce modifiche appena percettibili, ma si tratta di dettagli in qualche modo parlanti. Il mito non è cambiato: è cambiato il modo di raccontarlo, tanto da assumere un significato diverso. E, almeno nei casi esaminati finora, la tendenza del cambiamento è sempre tesa a rapportare la vicenda mitologica a quella più specificamente umana, relativa all'esperienza- anche pratica- della morte. I doni nuziali di Creusa diventano elementi del rito funebre; il rifiuto di Ippolito diventa un gesto di congedo, a volte addirittura, come nel sarcofago di San Clemente, un gesto di saluto per una persona malata; il ferimento e la morte di Adone vengono riportati in un contesto umano, fatto di medici, anziani e nutrici, ambientato in casa.

Questo perché il rapporto fra la vita vera, umana, fra l'esperienza quotidiana che l'uomo ha della morte ed il mito quale rappresentato sui rilievi non è di *identificazione*, bensì di *analogia*⁶⁸⁷: non significa raffrontare puntualmente la propria vita alle vicende del mito, ma serve a mostrare la vita del defunto attraverso la lente del mito e delle verità in esso contenute. Non solo, ma il raffronto non è con il mito nel senso letterario, ma con la sua espressione visiva, con il modo in cui viene reso: questo perché il mito non ha un unico, monolitico *significato*, ma ha il valore che di volta in volta l'artista, il committente, l'osservatore gli conferiscono attraverso il trattamento della vicenda da un lato e dell'immagine

⁶⁸⁵ KOORTBOJIAN 1997, p. 40.

⁶⁸⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 721 ss.

⁶⁸⁷ KOORTBOJIAN 1995, pp. 8 - 9.

dall'altro⁶⁸⁸. Se così non fosse non saremmo in grado di spiegarci, ad esempio, la ragione della presenza in alcuni sarcofagi di visi di Fedra ed Ippolito non finiti, e quindi sostanzialmente da sostituire con teste ritratto dei defunti. La presenza di teste ritratto nel caso di Fedra e Ippolito può a prima vista sembrare curiosa poiché, nella nostra prospettiva, non presentano una somiglianza “desiderabile” con la situazione del o dei defunti: quale matrona romana avrebbe desiderato identificarsi con una lasciva matrigna che insidia il virtuoso figliastro per poi denunciarlo pubblicamente di violenza e provocarne la morte? In effetti la storia, per come noi moderni la percepiamo attraverso il teatro, suggerirebbe un scarso processo di identificazione fra la vicenda e le vite dei romani che sceglievano i miti per commemorarsi ed autorappresentarsi. Ma se si pensa che quello che l'osservatore antico effettivamente poteva *vedere* era un giovane in eroica partenza per la caccia che saluta una dignitosa matrona, possiamo ammettere che le strade di lettura possono essere differenti. Attraverso una lettura del mito come immagine *tout court* possiamo anche comprendere meglio il motivo che, nel sarcofago di Blera (**VS 10**), porta a sovrapporre l'iconografia di Fedra e Ippolito a quella di Venere e Adone: le due vicende mitiche in sé non sono paragonabili, ma sono *percepite* come tali, e lo sono le loro versioni figurative⁶⁸⁹.

Nei sarcofagi, dunque, il mito viene dunque raccontato mettendo in luce gli aspetti, i gesti, i momenti che più si addicono al contesto funerario. La “libertà” e la flessibilità con cui gli elementi della tradizione iconografica vengono ricomposti e rielaborati per adattarsi alla nuova funzione, messaggio, contesto, indica che gli artisti non hanno lavorato sulla tradizione letteraria, ma sulle immagini del repertorio figurativo, elaborandole in funzione della destinazione funeraria e, in maniera più

⁶⁸⁸ A questo proposito cfr. BRAGANTINI 2003, pp. 219 - 220.

⁶⁸⁹ TURCAN 1987, p. 430 - 2.

evidente nel caso ad esempio dei sarcofagi attici con Fedra e Ippolito, anche con un riferimento all'ideologia di una precisa classe di committenza.

Per quanto riguarda in generale il rapporto fra produzione e committenza (che nel mondo antico, a differenza del mondo moderno, coincide in parte col pubblico di riferimento⁶⁹⁰), c'è da dire che proprio il meccanismo di organizzazione dello spazio figurativo e di variazione e uso delle varianti dei temi plastici ed iconografici è sostanzialmente il meccanismo che sta alla base del rapporto fra i due ambiti, poiché permetteva "l'adesione alle esigenze, anche estetiche, della committenza e quindi il dialogo fra i due poli della produzione del bene artistico"⁶⁹¹. Una libertà di variazione che consisteva, quindi, nell'attingere ad un patrimonio figurativo e stilistico comune, fatto di unità semantiche che potevano essere riformulate in nuovi discorsi figurativi⁶⁹² che andassero incontro alle più diverse esigenze di ordine comunicativo. Non è certo detto che tutte le immagini venissero create *ad hoc* per una specifica richiesta, anzi: sicuramente la capacità decisionale della committenza si fa più forte laddove le capacità economiche erano superiori. Ma questo non vuole dire che una produzione in serie non possa rientrare nel nostro discorso, poiché la creazione e la modifica delle immagini e della tradizione figurativa è un discorso culturale, di mentalità, piuttosto che meramente meccanico⁶⁹³. Come giustamente sottolinea R. TURCAN, infatti, *le problème est d'abord évidemment de savoir si véritablement les intéressés choisissaient leur sarcophages et en commandaient l'exécution, ou si les héritiers s'en chargeaient suivant leurs instructions. La production des sarcophages en*

⁶⁹⁰ GRASSIGLI 1999, pp. 449-453; per il rapporto fra committenza e produzione in termini di procedimenti di bottega cfr la recente analisi in SETTIS 2006.

⁶⁹¹ GRASSIGLI 1999, p. 464.

⁶⁹² È il principio dell'arte romana come linguaggio semantico, in cui l'analisi procede per destrutturazione dei singoli elementi significanti, HÖLSCHER 1993.

⁶⁹³ TURCAN 1999, p. 10.

séries pourrait en faire douter. Mais si le marbriers sculptaient par avances des cuves de tel ou tel type, c'était assurément en fonction d'une préférence affirmée de la clientèle, sino d'un mode funéraire. Alla base delle trasformazioni iconografiche vi sono delle scelte iconografiche, quindi, che indicano una mentalità, una cultura comune, condivisa: la sostituzione di determinati attributi con altri -i doni di Creusa-, di alcuni gesti con altri – il rifiuto di Ippolito che diventa saluto, la spada di Medea sfoderata e pronta a colpire -, i mutamenti dei contesti narrativi – i dottori e la nutrice e non gli amorini che curano Adone – non sono determinati da condizionamenti espressivi dati dal *medium*, dal rilievo marmoreo piuttosto che dal mosaico o dall'affresco, ma sono dati piuttosto dal contesto d'uso e fruizione per il quale venivano creati e scelti.

APPENDICE

Medea e le Peliadi nella pittura domestica della prima età giulio – claudia: *Ubriv* e *Pietas*

La vicenda delle Peliadi è decisamente rara nella pittura romana e la sua presenza si limita a soli tre esemplari provenienti da Pompei. Pur nella rarità delle sue attestazioni, però, da essa si possono trarre interessanti osservazioni circa la scelta ed il trattamento dei miti nel primo periodo giulio - claudio.

Come si diceva, le pitture in questione compaiono in tre casi a Pompei: la **Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro**, la **Casa delle Vestali** e la **Casa di T. Dentatius Panthera**.

La **Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro**⁶⁹⁴ VI 13, 2 presenta una pianta piuttosto regolare con *alae* e cubicoli che si dispongono attorno all'atrio e l'allineamento di quest'ultimo con tablino e peristilio. La casa era interamente decorata con pitture di III Stile, caratteristica comune alle case dell'*insula*, il che fece supporre al MAU che questa avesse subito pochi danni dal terremoto del 62 d.C.⁶⁹⁵.

Purtroppo molte di queste pitture sono andate perdute a causa del fatto che la casa fu scavata in una prima fase nel 1837, quando si esplorò la zona dell'atrio, e poi messa in luce completamente solo nel 1874, quando molte delle pitture osservate nei primi anni di scavo si erano ormai deteriorate. La casa è ormai praticamente priva di intonaco e gli unici dati sulla decorazione sono costituiti da alcuni disegni di G. ABBATE del 1837 (ADS 407

⁶⁹⁴ Cfr SAMPAOLO 1994A.

⁶⁹⁵ A. MAU, in BDI 1875, pp. 183-188.

- 408), che riproducesse i quadretti dell'atrio, e da una tavola dello ZAHN (II, 86).

I disegni di ABBATE riproducono i quadretti che decoravano l'atrio, in cui comparivano vasi potori in argento, che ritenuti di vetro, hanno dato il nome alla casa.

Leggermente migliore è lo stato di conservazione del triclinio (20), di cui è possibile distinguere l'impianto decorativo, costituito da un plinto rosso e zoccolo nero suddiviso in pannelli, mentre la zona mediana mostrava un'edicola centrale a fondo azzurro, con un paesaggio idillico sacrale o un quadro mitologico: all'epoca dello scavo erano ancora visibili un frammento di paesaggio dalla parete E ed un paesaggio di forma circolare nella parete N, ora entrambi perduti. I pannelli laterali presentavano vignette e scomparti gialli con candelabri argentati. La zona superiore era decorata con architetture attraversate da candelabri.

Nell'edicola centrale della parete O era situato l'unico quadro sopravvissuto, distaccato all'epoca dello scavo e ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁶⁹⁶, rappresentante ***Medea e le Peliadi***. La scena è ambientata all'aperto, presso il palazzo di Pelia, sullo sfondo delle alte architetture caratterizzate da portici e avancorpi a più piani che rimandano alle scenografie tragiche rappresentanti i palazzi reali⁶⁹⁷; ma non si tratta della raffigurazione di una messinscena teatrale, poiché i personaggi non indossano maschere e calzature teatrali. Su questo sfondo che sovrasta le minute figure umane e che conferisce alla scena un'atmosfera solenne, si svolge, in narrazione continua, il momento saliente del mito delle Peliadi. La maga, in veste di sacerdotessa di Artemide, della quale regge una piccola statua nella mano sinistra, è raffigurata a destra della composizione, lacunosa in questo punto, seguita

⁶⁹⁶ Inv. 114777.

⁶⁹⁷ Cfr I. BRAGANTINI in PPM, Roma 1993 vol. IV, p. 40.

da una figura più piccola, mentre una delle figlie del re le va incontro agitando un ramo in segno di saluto alla divinità e indicando altre due figure sedute, visibili appena nel centro dell'alto propileo. Al centro in primo piano si trova invece un altare ardente e inghirlandato. Sulla sinistra, intanto, Medea sta dimostrando alle figlie del re l'efficacia del suo incantesimo di ringiovanimento che sarà poi eseguito su Pelia, ma con ben altri risultati: la maga, riconoscibile a sinistra, con le braccia alzate a sorreggere un bacino con un ramo ed un altro piccolo oggetto non chiaramente riconoscibile, compie il prodigio di far emergere dal calderone posto sul fuoco, in cui aveva immerso un montone fatto a pezzi, un agnello vivo. Assistono meravigliate alla scena tre figlie di Pelia, tra le quali si è voluta individuare anche Alceste, la saggia figlia del re che nella tradizione letteraria nutre dubbi sull'efficacia dell'incantesimo, nella figura che accosta la mano alla bocca in un gesto di riflessione e dubbio, ed il piccolo Acasto. In secondo piano, in una zona ora un po' rovinata dell'affresco, secondo la descrizione del SOGLIANO⁶⁹⁸ si vedevano edifici ed alberi ed una ripida montagna *sulla quale vedesi in lontananza un tempio tetrastilo ed un idolo con scettro in mano* (tuttora visibile): *appiè del monte sta un piccolo tugurio innanzi al quale pascola un animale e dietro il quale un albero sporge i suoi rami nell'intercolumnio del peristilio*.

Una pittura dall'iconografia molto simile proviene dalla **Casa delle Vestali**, VI 1, 7⁶⁹⁹. La casa, il cui scavo ebbe inizio nel 1770, si trova nella parte N dell'insula, praticamente a ridosso delle mura, ed è costituita dall'unione di due case con orientamento diverso, l'una con ingresso al numero 7 della via Consolare, e l'altra con ingresso al 25 di via di Mercurio. A queste circostanze la casa deve il suo anomalo sviluppo planimetrico ad L. Anche lo stato di conservazione della decorazione è assai dissimile nelle

⁶⁹⁸ Cfr. SOGLIANO 1879, p. 553.

⁶⁹⁹ Cfr BRAGANTINI 1993b.

due parti del complesso: praticamente inesistente nella casa con ingresso al civico 7, tranne alcuni mosaici nella zona dell'atrio risalenti all'ultima fase dell'abitazione, essa si rivela piuttosto interessante nella parte della casa con accesso al civico 25 (costituita a sua volta dall'unione di due case indipendenti) che ospitava la zona di soggiorno e quella termale. Il lato E del complesso rivela la sua ricchezza decorativa soprattutto nel pavimento del triclinio (37) a tarsia marmorea floreale e nello zoccolo marmoreo dell'ambiente (43), nonché nelle sontuose decorazioni pittoriche IV Stile di quest'ultimo ambiente e del peristilio (39). Ad una fase decorativa precedente appartiene la decorazione in III Stile del triclinio (46). Poco resta dello schema decorativo di questo ambiente, che nella zona mediana presentava un'edicola centrale sorretta da esili colonne e copertura ad arco ed in basso una predella finemente decorata con giardino recinto da un'incannucciata, un motivo che compare per la prima volta nel giardino della Villa di Livia a Roma e che avrà un certo successo nelle pareti di III e, in parte modificato, di IV Stile.

Secondo la descrizione del SOGLIANO⁷⁰⁰ il dipinto era molto simile a quello proveniente dalla Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro, con la differenza che le figure erano più grandi ed affollate intorno al calderone, mentre le due Peliadi accanto ad Alceste si trovano qui un po' più sullo sfondo. Cambiano, quindi, solo dei minimi dettagli riconducibili alla mano del pittore, ma sostanzialmente l'iconografia è la stessa.

Si tratta, quindi, di due dipinti molto vicini dal punto di vista della composizione e delle scelte iconografiche, puntando entrambi su una narrazione continua che condensa in un unico dipinto due momenti in successione della stessa vicenda mitica. In entrambi i casi, inoltre, l'artista ha deciso di rappresentare la versione del mito adottata dai tragici greci,

⁷⁰⁰ Cfr. SOGLIANO 1879, p. 554.

principalmente da Euripide nelle *Pelidae*⁷⁰¹, in cui Medea riesce ad introdursi nel palazzo di Pelia fingendosi sacerdotessa di Artemide per meglio ingannare le figlie del re e convincerle ad eseguire il ringiovanimento magico.

Cominciamo a leggere la composizione della scena concentrandoci su alcuni dettagli iconografici che possono risultare utili per la comprensione non solo della scelta del soggetto, ma anche dell'aspetto del mito che in questa rappresentazione si è deciso di privilegiare.

Innanzitutto, alcune osservazioni sui modi e sui tempi scelti per la narrazione del mito. L'artista si è orientato, come si è visto, su una composizione che riassume visivamente due fasi in successione della vicenda: il momento in cui una delle figlie del re accoglie con gioia agitando un ramo la sacerdotessa di Artemide che è venuta a visitare la loro dimora, ed il miracoloso ringiovanimento del montone. Si è quindi scelto un momento ancora preparatorio della vicenda, in cui la tensione drammatica dell'omicidio che sta per essere commesso è stemperata, e quasi annullata, dalla focalizzazione della rappresentazione sul complesso cerimoniale eseguito dalla maga. La scelta di un momento scarsamente drammatico e patetico permette di inserire pienamente l'iconografia di queste pitture nel clima culturale e artistico della prima età giulio – claudia, un periodo in cui, come si vedrà ancora a proposito della pittura dalla casa di Giasone, il clima culturale augusteo proponeva modelli pittorici improntati al classicismo delle forme e dei modi della narrazione: un classicismo formale che ben poteva portare avanti il messaggio di pacificazione del principato.

Un'altra osservazione a proposito della composizione delle due pitture permette di chiarire il modo in cui la vicenda delle Peliadi, viene vista e rappresentata in questo periodo. I due momenti prescelti della narrazione

⁷⁰¹ Il contenuto e la trama della tragedia, di cui restano solo pochi frammenti, sono ricostruibili per grandi linee attraverso la testimonianza di Diodoro (IV 51, 53) e Igino (*Favole*, 24); cfr GAGGADIS - ROBIN 1994, p. 112.

sono entrambi connessi con l'aspetto più fortemente sacrale del mito e del ruolo di Medea non di maga che ordisce un abile inganno, quanto di sacerdotessa. L'aspetto sacrale è rafforzato dalla presenza di alcuni elementi apparentemente accessori, ma che sono chiari indicatori del modo in cui la vicenda viene presentata: l'altare ardente decorato da ghirlande, posto significativamente al centro della scena, le alte e solenni architetture, e soprattutto lo sfondo, costituito da una montagna su cui si ergono un tempio tetrastilo ed una colonna con un idolo ed in cui compare anche un animale al pascolo. Tutti questi ultimi elementi richiamano fortemente un genere pittorico molto in voga del periodo augusteo, ovvero la pittura idillica sacrale⁷⁰². Si tratta di un genere che ha come soggetto un mondo puro e incontaminato, denotato paesaggisticamente da alberi secolari, prati, ruscelli e popolato da pastori con le loro greggi, satiri, ninfe, pescatori. La caratteristica di queste rappresentazioni sta nell'introduzione di architetture sacre che ne occupano significativamente il centro. La vita dei personaggi che si muovono nel quadro sembra allora ruotare attorno a sacrifici, riti devozionali e a tutto ciò che può rimandare all'idea di pietas, di rispetto per il divino e per la natura. Immagini fuori dal tempo e dallo spazio reali, simboli di morale pura e incontaminata, lontana dagli affanni e dalla corruzione della vita cittadina, ma anche dell'*aurea aetas* arcaica della Roma romulea. Una *aurea aetas* che si sottintende tornata sotto il regime politico di Augusto.

Il mito delle Peliadi, che da sempre risulta caricato di forti accenti sacrali e rituali, si adatta benissimo a questo genere di raffigurazioni, poiché della vicenda si mette in evidenza la scena di culto e il momento cerimoniale, lievemente turbato solo dal gesto dubbioso della terza Peliade, tradizionalmente identificata con Alceste.

⁷⁰² ZANKER 1987, p. 302 ss.

La narrazione della vicenda delle Peliadi, e il modo in cui presumibilmente essa era vista e percepita dallo spettatore, risulta quindi concentrata sul suo livello religioso e sacrale, sia per la scelta del momento della narrazione, sia per lo sfondo paesaggistico⁷⁰³ in cui è inserita: l'omicidio, la punizione di Pelia, sono qui semplicemente accennati in maniera velata, come un evento ancora lontano nel tempo: l'attenzione è focalizzata sul gesto di *pietas*, sulla cerimonia sacra svolta dalla protagonista ed il paesaggio, che riprende chiaramente la pittura idillico sacrale utilizzandola come sfondo e contesto della narrazione, sembra confermare questa suggestione.

In un altro dipinto proveniente da Pompei, dalla casa di *T. Dentatius Panthera*, la narrazione del mito si concentra su un momento successivo, che precede di poco la tragica conclusione della vicenda.

La **casa IX 2, 16**⁷⁰⁴, detta di *T. Dentatius Panthera* dal sigillo recante questo nome ritrovato il 4 marzo 1869, fu scavata fra il 1867 e l'estate del 1869. Pur avendo una perimetrazione molto regolare presenta tuttavia una planimetria anomala, poiché il vestibolo (a) non risulta allineato con l'atrio (d) e il tablino (k), bensì collocato sul lato lungo dell'atrio.

La fase più antica della decorazione è attestata dai pavimenti in cocciopesto e in battuto di lava con l'inserimento di filari di tessere o di crocette risalenti al II Stile. Ad un periodo di alcuni anni successivo risalgono il tappeto a mosaico bianco e nero con filari di crocette del tablino (k) e il mosaico bianco del cubicolo (b), entrambi databili al III Stile, così come posteriore alla prima fase decorativa è il tappeto in piastrelle di marmi policromi dell'ambiente (e).

⁷⁰³ Uno sfondo paesaggistico che, non a caso, tornava in due quadri a soggetto idillico sacrale della Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro, ora perduti, e che costituivano i *pendants* del quadro a soggetto mitologico.

⁷⁰⁴ Cfr SAMPAOLO 1999A.

Databile quasi interamente al III Stile, ad eccezione del tablino (k) che conserva pitture di IV Stile, è, invece, la decorazione pittorica. Essa si distingue non solo per la raffinatezza degli schemi decorativi delle pareti, ma soprattutto per il buon numero di quadri mitologici, molti dei quali ora perduti, e per la rarità di alcuni dei loro soggetti, come ad esempio i quadri con la vicenda di Bellerofonte dell'atrio (d) e dell'ambiente (e).

Di grande interesse è soprattutto la decorazione del cubicolo (b), già in cattive condizioni all'epoca dello scavo e ora in gran parte perduta, testimoniata solo da disegni e da poche tracce di colore superstiti.

Lo schema decorativo, ora appena intuibile, era costituito da uno zoccolo nero, una zona mediana a fondo bianco con pannelli laterali rossi e un'edicola centrale che ospitava al centro un quadro mitologico, e una zona superiore decorata da architetture lignee chiuse in basso da tramezzi e sormontati da figure femminili (cariatidi, sirene, danzatrici), ancora visibili solo nella parete N. Il soffitto di questo ambiente doveva consistere in una volta controsoffittata, come attesterebbe un residuo di intonaco sagomato a lunetta della parete est, di cui il KEKULÉ vide la decorazione dipinta "di qualche arma, vaso e maschera"⁷⁰⁵.

Fra la zona mediana e la zona superiore correva un fregio a fondo viola con un oligocromo, sostituito nel tratto E della parete N, dove l'apertura della porta aveva lasciato uno spazio molto esiguo, da un quadretto con un'erma barbata posta accanto ad un albero e ad una mensa con offerte. Come sottolinea la THOMPSON⁷⁰⁶, si tratta dell'unico caso a Pompei di un fregio figurato, elemento già raro nella città vesuviana, posto al di sopra di quadri mitologici e che rechi anch'esso diverse raffigurazioni mitologiche, e non, come nella maggior parte dei casi, un unico mito o motivo sviluppato

⁷⁰⁵ In Bdl 1868, pp. 168

⁷⁰⁶ THOMPSON 1961, p.77.

lungo tutto il fregio senza connessione con i quadri della zona mediana⁷⁰⁷. Dunque, la rarità non tanto, o almeno non solo, dei miti rappresentati, ma delle forme scelte per la rappresentazione, sono un chiaro segno di una volontà di esibizione di buon gusto e raffinatezza, che indica come non casuali siano state le scelte figurative operate dal committente in funzione autorappresentativa.

Al centro della parete E si trovava il quadro rappresentante **l'abbandono di Arianna a Nasso**, ormai completamente perduto. Teseo, rappresentato mentre sale sulla nave che lo riporterà in patria, si volta a guardare per l'ultima volta Arianna che dorme sulla spiaggia. Data la presenza di una lancia si presume che fosse presente, come in altre repliche dello stesso soggetto, anche Atena che sollecita l'eroe a partire. L'abbandono di Arianna da parte di Teseo⁷⁰⁸ è un tema molto frequente nella pittura della prima età imperiale, periodo in cui viene di preferenza rappresentato un momento del mito, del resto attestato anche dalla ceramografia greca, in cui Teseo si volta a guardare la fanciulla per poi salpare alla volta di Atene. Anche in questo caso possiamo cogliere una forte allusione alle vicende politiche e alle scelte figurative del tempo.

È noto, infatti, che nella propaganda augustea Teseo era considerato una sorta di trasfigurazione mitica di Augusto: così come l'eroe ateniese era riuscito a liberare i suoi concittadini dalla crudeltà del mostruoso Minotauro e, una volta rientrato in patria, era stato considerato l'eroe fondatore della città per aver condotto il sinecismo e aver dato vita a riforme politiche istituzionali e religiose, allo stesso modo il *princeps* era riuscito, in seguito alla battaglia di Azio, a porre fine a decenni di violenze e

⁷⁰⁷ Per i fregi mitologici più rappresentativi, come quello della casa di *D. Octavius Quartio* o del fregio iliaco della casa del Labirinto cfr. BRILLIANT 1987 pp. 60 ss.; si veda anche la recente comunicazione di Hélène ERISTOV al X Congresso AIPMA (Napoli, 18-22 settembre 2007) dal titolo *Relief fictif ou genre pictural: les frises et bandeaux figurés dans la peinture romano-campanienne*.

⁷⁰⁸ Per un'analisi puntuale dei dipinti rappresentanti questo mito e delle variazioni iconografiche a cui è soggetto cfr. GALLO 1988; PARISE BADONI 1990.

guerre civili, diventando il nuovo fondatore di Roma. Ma a questo punto viene in mente un'altra analogia, ovvero quella con il vero fondatore mitico di Roma, Enea, progenitore della *gens Iulia* di cui Augusto è discendente. Come Teseo, infatti, Enea è costretto ad abbandonare la donna amata per la propria missione, in entrambi i casi la fondazione o la rifondazione di una città. Un atto di *pietas*, di profonda sottomissione alla volontà divina che accomuna i due personaggi mitici da un lato e dall'altro Augusto, che aveva fatto del concetto di *pietas* uno dei motivi cardine della sua politica.

È chiaro dunque, che il motivo per cui nella pittura di III Stile si predilige questa iconografia del mito è che essa rappresenta una trasfigurazione mitica della figura del *princeps* e dei valori morali che egli vuole incarnare. Ben diversa è la situazione nella tarda età giulio - claudia in cui, di pari passo con una certa progressiva banalizzazione del mito e con l'accentuazione dei suoi aspetti più "romantici" e favolistici, Arianna è rappresentata sola e disperata mentre piange, magari in compagnia di un amorino, mentre di Teseo si vede solo la nave che si allontana all'orizzonte: immagini che sottolineano più che altro il carattere sentimentale della vicenda, piuttosto che quello eroico.

Al di sopra dell'edicola correva la parte del fregio, attestato da un disegno del 1867 dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma⁷⁰⁹, con la scena interpretata da Helbig⁷¹⁰ come **Dioniso bambino fra le Ninfe** o come **Offerta a Priapo**. Nel centro compare una figura di piccole dimensioni con tirso e *kàntharos*, mentre ai due lati vi sono una donna seduta con un ventaglio a forma di foglia e una donna in piedi a sinistra.

Sulla parete sud si trovava un quadro ora completamente perduto, variamente interpretato dagli studiosi come **Selene e Endimione**⁷¹¹, riconoscendo nella figura in basso un giovane addormentato, o come

⁷⁰⁹ Cfr SAMPALO 1999A p.9 foto n°13.

⁷¹⁰ HELBIG 1868, 571 b.

⁷¹¹ KEKULÉ cit. pp. 165

Narciso⁷¹² che si specchia nell'acqua, identificando la figura che compare al suo fianco come Eco.

Nel fregio superiore a fondo viola si susseguono il **Supplizio di Marsia** nel tratto E ed una scena piuttosto controversa interpretata come **Oreste e Pilade in Tauride** nel tratto O⁷¹³.

Nel primo si vede **Marsia** già legato all'albero, in attesa della tortura che sta per subire ad opera dello Scita, in piedi al centro della composizione; a destra, Olimpo supplica in ginocchio Apollo, mollemente disteso con il braccio destro sul capo e il sinistro sulla lira accanto a lui; alle sue spalle è un tripode. Un'iconografia molto simile compare anche altre volte, anche se con la variante di un figura femminile al posto del tripode, e con uno schema identico, anche se invertito in una predella a fondo nero da Ercolano⁷¹⁴.

La scena interpretata come **Oreste e Pilade in Tauride al cospetto di Ifigenia** presenta delle difficoltà. Sulla sinistra si vedono una fanciulla seduta col capo reclinato e attorniate da due ancelle con lo stesso atteggiamento mesto. Separati da un braciere, sono rappresentati due giovani, uno dei quali, quello a destra, con le mani legate e, a quanto pare dal disegno, barbato. Ora, le perplessità nella lettura della scena stanno nel fatto che, volendo superare il problema dell'assenza di Toante, manca la statua di Artemide, centrale nello svolgimento della vicenda, anche se la difficoltà è superabile ammettendo che essa fosse collocata alle spalle del braciere e, date le pessime condizioni del dipinto già all'epoca dello scavo, non riprodotta nel disegno; inoltre, e questo desta maggiori dubbi, solo uno dei due giovani ha le mani legate e dunque si connota come prigioniero.

⁷¹² MAU in Bdl 1875 pp. 239

⁷¹³ HELBIG *Atlas* tav. XIX

⁷¹⁴ Cfr SAMPALO 1999A, p. 10.

Al centro della parete O era collocato il quadro, ora fortemente scolorito, della **Caccia al cinghiale Calidonio**: Meleagro, armato di spiedo, affronta il cinghiale che gli si sta avventando contro (ora ridotto a poco più che ad una macchia scura).

Al di sopra del dipinto, il fregio a fondo viola di questa parete mostrava altre due scene di dubbia lettura, interpretate come **due Cacciatori** nel tratto S e **Paride e una cacciatrice**, volendo vedere un berretto frigio sul capo del fanciullo posto al centro del disegno.

Nel tratto E della parete N, a sinistra della porta, si trovava il dipinto, ora attestato solo dal disegno dello Helbig⁷¹⁵ e da poche tracce di colore, rappresentante **Diana ed Atteone**. Il dipinto raffigura il momento della punizione del cacciatore: Atteone, che ha già cominciato la sua trasformazione in cervo, rappresentata dalle piccole corna sulla sua fronte, viene assalito dai suoi cani, mentre Diana afferra la faretra, probabilmente per intervenire anch'essa. Si tratta di una variante iconografica piuttosto rara: insieme al quadro dell'esda (22) della Casa del Menandro, è l'unica replica in cui viene rappresentata solo la punizione di Atteone e non il motivo da cui è scaturita. Del resto, si tratta di un tema molto diffuso ed apprezzato lungo tutta l'evoluzione della pittura romana proprio perché si presenta molto flessibile e adattabile a diverse esigenze comunicative e decorative al tempo stesso. Pochi altri miti, infatti, hanno così tante possibilità di resa, tante possibili varianti iconografiche e compositive che dipendono dalla combinazione dei diversi elementi paesaggistici o dalla distribuzione delle figure. Mentre alcune redazioni della vicenda, ad esempio, possono puntare l'attenzione sull'aspetto erotico, con effetti altalenanti fra il voyeristico ed il grottesco, e ciò avverrà nelle soprattutto nelle raffigurazioni di IV Stile in cui il tema appare spesso banalizzato, altri rappresentano la tensione esistente fra mondo naturale e civilizzato, dando

⁷¹⁵ HELBIG *Atlas*, tav VII.

largo spazio agli elementi paesaggistici. Per questo, il motivo non presenta uno schema ben definito: la storia è a volte raccontata rappresentando un solo momento, Atteone che spia la dea o, come in questo caso, la sua punizione o combinando insieme diversi momenti in narrazione continua, procedimento più frequente sulle pareti di III Stile⁷¹⁶.

Al di sopra dell'edicola correva il fregio con la rappresentazione della **morte di Pelia**⁷¹⁷.

Il fregio, perduto, è testimoniato da un disegno che corrisponde alla tavola XIX dell'atlante DELL'HELBIG. Partendo da sinistra si vede una delle figlie di Pelia con le braccia sollevate mentre reca una spada ancora inguainata nella mano sinistra; a seguire, compare lo stesso Pelia accompagnato da un'altra figlia che pare cerchi di convincerlo a sottoporsi all'incantesimo di ringiovanimento. Il padre ha lo sguardo rivolto verso il basso e il viso appoggiato sulla mano in segno di dubbio ed esitazione. Al centro della composizione si trova significativamente proprio il calderone in cui sarà eseguito l'incantesimo, già posto sul fuoco presso un pilastro ornato di bende; la terza Peliade si avvicina recando fra le braccia un agnellino, esito finale del precedente incantesimo "dimostrativo" compiuto da Medea. Quest'ultima compare infine a destra, con una veste che le lascia scoperte le braccia, il capo velato e un mazzetto di erbe magiche nella mano destra.

Si tratta di una delle rarissime immagini, l'unica nella pittura romana, in cui Medea è presente anche alla fase finale del falso ringiovanimento, quindi nel momento in cui Pelia si avvicina esitante al calderone, laddove generalmente il re è rappresentato da solo con le figlie che cercano di convincerlo a sottoporsi al rito. Per come appare, il ruolo di Medea nella

⁷¹⁶ Secondo BLANCKENHAGEN in quest'ultimo caso si tratterebbe della sovrapposizione di diverse iconografie provenienti da altrettanti originali greci. Cfr. BLANCKENHAGEN 1968; LEACH 1981.

⁷¹⁷ SIMON 1994, n°22 del catalogo.

storia è limitato all'esercizio delle sue arti magiche che riescono a convincere le figlie di Pelia, ma ella non appare mai come l'esecutrice materiale del delitto, connotandosi dunque come maga - sacerdotessa che compie i suoi riti, mai come assassina.

Rispetto alle due pitture viste in precedenza, viene presentato un momento successivo della vicenda, più vicino al drammatico esito finale, più denso di *pathos* e di tensione. Non solo il momento prescelto, ma anche la composizione, contribuisce a creare questa atmosfera. Forzata anche dal fatto di essere inserita in un fregio, l'immagine presenta i personaggi disposti paratatticamente, affiancati e convergenti verso il centro. Ai due estremi compaiono Medea e una delle Peliadi: la maga, sta in disparte e assiste alla scena da lontano, recando ancora in mano le erbe magiche e la cassetta che ne indicano l'identità e il ruolo; la figlia di Pelia, regge il coltello che servirà per fare a pezzi il padre. I due estremi del fregio sono dunque occupati dai due personaggi che assommano a sé gli elementi e gli strumenti dell'omicidio - sacrificio, le erbe magiche da un lato e il coltello dall'altra. Spostandosi verso il centro, invece, compaiono Pelia ed una delle figlie che lo accompagna al calderone e un'altra Peliade che regge l'agnellino ringiovanito: come dire, da un lato e dall'altro, i due momenti salienti del mito, le due fasi dell'esperimento poste una di fronte all'altra. Per concludere, i personaggi convergono al centro, dove significativamente è posto il calderone magico, fulcro di tutta la scena ed elemento centrale della narrazione.

È una composizione in cui tutti gli elementi sono disposti in maniera studiata, certo non casuale. Cosa si voleva mettere in luce, quale aspetto della vicenda si voleva sottolineare? Di certo, al pari delle pitture della casa della Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro e della Casa delle Vestali, l'elemento sacro era posto in primo piano, in più puntando l'attenzione su alcuni dettagli iconografici che connotano la scena in senso vagamente

sacrificale (il pilastro con le bende, il coltello, Medea *capite velato*). Ma anche la scelta del momento è significativa, soprattutto se posta in relazione con quanto accade in alcune parti del fregio e nei quadri dello stesso ambiente. Sia nel caso di Marsia che di Atteone, infatti, la scelta del momento del mito non è casuale, ma rientra in un modo di narrare il mito tipico della prima età imperiale, momento in cui del racconto si tendono ad evidenziare gli aspetti più edificanti e paradigmatici: in questo caso la cruenta punizione della *hybris* di coloro che hanno osato violare gli dei e la natura.

Quello della *hybris* punita è un tema frequentemente introdotto nei dipinti di III Stile, spesso, come in questo caso, mostrato in concomitanza con immagini di eroismo e di *pietas*⁷¹⁸. Alla trasfigurazione mitologica di Augusto, come, ad esempio, nel caso di Teseo, corrispondono altre rappresentazioni in cui invece si riconosce una decisa stigmatizzazione dell'avversario del *princeps*, Marco Antonio. Un avversario di cui, come scrive P. ZANKER⁷¹⁹, “non si può fare il nome”, poiché anch'egli membro della famiglia del *princeps*, ma la cui punizione per il delitto contro la *res publica* doveva apparire chiara ed esemplare a tutti. Se lo sconfitto non poteva essere rappresentato, doveva esserlo almeno il motivo della sua sconfitta, ovvero la mancanza di *pietas* del suo agire, uno dei motivi cardine della propaganda augustea. Molto frequenti diventano, allora, le

⁷¹⁸ Questo elemento fu notato già dallo SCHEFOLD (1972, p. 151, nota 1), che inserì la decorazione del cubicolo all'interno di una breve rassegna di programmi figurativi del primo III Stile, in cui ad una figura eroica viene contrapposto un sacrilego, un peccatore di *hybris*; nella fattispecie, al beato Endimione della parete di fondo si contrappone il sacrilego Atteone, a al gesto eroico di Teseo costretto ad abbandonare Arianna, Meleagro ed Atalanta. Similmente a soluzioni di III Stile tardo, nel fregio la contrapposizione sarebbe stata, invece, tra la morte di Pelia e il supplizio di Marsia, entrambe immagini di peccatori di *hybris* puniti, e immagini connesse con “l'atmosphère de béatitude bacchique”, dunque il fregio con Dioniso bambino. In ogni caso, la vicinanza di altri soggetti a carattere, velatamente o meno, sacrale, pur non potendo essere considerata una spia di un dichiarato intento simbolico, può tuttavia darci delle informazioni sul modo in cui, attraverso gli accostamenti con altri soggetti mitologici, la vicenda delle Peliadi veniva vista e percepita dallo spettatore antico.

⁷¹⁹ ZANKER 1987, pp. 88 ss.

pitture i cui protagonisti peccano di u\$briv e vengono per questo severamente puniti, a volte con la morte: la resa di queste vicende mitiche è generalmente piuttosto drammatica poiché esse hanno lo scopo di mostrare l'asprezza della punizione per colui che pecca nei confronti degli dei. I miti prediletti di questo periodo sono, fra gli altri, Diana e Atteone, il supplizio di Marsia, come in questo caso, ma anche la caduta di Icaro, il supplizio di Dirce, l'eccidio dei figli di Niobe: anche il mito delle Peliadi, pur se solo in questo significativo, ma isolato, esemplare, subisce un trattamento in questo senso, che ne sottolinea un aspetto in particolare, quello della punizione divina.

Concludendo, il mito delle Peliadi viene accolto nel repertorio di III Stile, anche se in maniera piuttosto esigua, in contesti piuttosto raffinati ed in esemplari di discreta qualità che ne indicano la scelta da parte di committenti di uno certo livello culturale. In questa serie di immagini, in particolare sugli esemplari della Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro e della Casa delle Vestali, la narrazione sembra focalizzarsi in particolare con gli aspetti sacrali del mito, un messaggio che si adatta bene al clima culturale augusteo ed alla sua propaganda culturale in cui il tema della *pietas* risulta molto sfruttato per la propagazione del messaggio ideologico del principato; nel fregio della casa di *T. Dentatius Panthera*, invece, anche se la connotazione sacrale compare sempre in evidenza, è il tema della u\$briv punita che risulta privilegiato, con l'enfatica posizione di Pelia e del calderone al centro dell'immagine. Il trattamento del mito è quindi sdoppiato in funzione di diverse esigenze comunicative, ma che fanno comunque capo ad una comune ideologia che rivela l'adesione ai mezzi formali ed espressivi dell'ideologia augustea e alla rielaborazione del mito da essa introdotta.

SCHEDA

Le schede che seguono comprendono una catalogazione dei materiali analizzati nella ricerca: affreschi e mosaici provenienti da contesti domestici, sarcofagi o altre immagini connesse col mondo funerario.

Le schede di affreschi e mosaici comprendono un campo relativo alla casa o al contesto di ritrovamento ed un altro relativo all'immagine vera e propria. La prima comprende una definizione del contesto e delle associazioni, mentre il secondo comprende una descrizione dell'immagine e lo stato di conservazione. Entrambi i campi sono corredati di bibliografia e dati relativi alla cronologia.

Le schede dei sarcofagi comprendono voci relative ai dati di rinvenimento, allo stato di conservazione, alla descrizione, ed alla bibliografia. Esistendo per i sarcofagi ampi ed accuratissimi cataloghi non sono stati inclusi anche i frammenti, pur citati nel testo, ma solo i sarcofagi effettivamente funzionali al discorso della ricerca.

Le schede hanno un codice che fa riferimento al materiale trattato: la prima lettera riguarda il mito, la seconda il materiale; le due lettere sono seguite da numeri progressivi.

MA affreschi Medea
FA affreschi Fedra e Ippolito
SA affreschi Stenebea e Bellerofonte
VA affreschi Venere e Adone

MM mosaici Medea
FM mosaici Fedra e Ippolito
SM mosaici Stenebea e Bellerofonte
VM mosaici Venere e Adone

MS sarcofagi e monumenti funerari Medea
FS sarcofagi e monumenti funerari Fedra e Ippolito
SS sarcofagi e monumenti funerari Stenebea e Bellerofonte
VS sarcofagi e monumenti funerari Venere e Adone

MA 1

Medea infanticida Pompei, Casa di Giasone, IX 5, 18

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (e), parete O

Associazioni: Fedra e la nutrice -parete S; Napoli, Museo Archeologico, inv. 114322-; Paride ed Elena -parete N, Napoli, Museo Archeologico, inv. 114320-.

Bibliografia: NS 1878; A. MAU in BdI 1880, pp. 19-26, 73-87-184-6; PERNICE 1938, pp. 117-8, 139-140; SCHEFOLD 1957, p. 262-265; Zevi 1964; BASTET - DE VOS 1979; CROISILLE 1982, p. 49-73; PPP, III, pp. 485-490; LING 1990, p. 119, 133, 139-141; BERGMANN 1996; DICKMANN 1999, pp. 108, 309, 313, 327, 338, 342, 356; SAMPAOLO 1999B; ZANKER 2002, p. 118; HODSKE 2007, pp. 40-44.

L'immagine

Affresco, cm 140 x 83; Napoli, Museo Archeologico, inv. 114321.

Stato di conservazione: buono, con abrasioni sulla superficie.

Cronologia: III Stile, età tiberiana.

Descrizione: La scena si svolge in un ambiente con un'architettura colonnata, in cui al centro compare una porta scandita da due colonne bianche e lisce, chiusa ai lati da tramezzi. Lo sfondo è chiuso a destra dell'osservatore da un'alta lesena bianca. In primo piano si vedono i due figli di Medea che giocano con gli astragali: il fanciullo di destra, coperto con un mantello azzurro, è inginocchiato e guarda verso lo spettatore, mentre quello di sinistra è all'in piedi con un mantello rosso sulle spalle e si avvicina alla madre agitando un ramoscello, simbolo di vittoria al gioco. Leggermente arretrata siede Medea, avvolta in un mantello ocre che le lascia scoperto il braccio destro. La mano sinistra stringe l'elsa della spada che tiene nascosta sotto al braccio, mentre con la destra si sostiene il capo, in un gesto meditativo. In alto sulla sinistra, da una piccola finestra con una cortina nera drappeggiata e sostenuta da una sorta di piccolo gancio, si affaccia il pedagogo, barbato e con un bastone fra le mani, che guarda verso il basso in atteggiamento pensieroso.

Bibliografia: SOGLIANO 1879 n° 555; NEUTSCH 1938; SCHEFOLD 1957, p. 262; SIMON 1954, p. 216; SIMON 1961, p. 956; Zevi 1964, pp.40-41; SCHEFOLD 1972, p. 144 ss.; PPP III, p. 86; SETTIS 1975, pp. 12-16; CROISILLE 1982, pp. 49-73; LEACH 1988, pp. 396-7; CATALOGO MANN I, 1, pp. 134-5, n°75; LING 1990, pp. 139-141; SCHMIDT 1992, n°8; BERGMANN 1996; SAMPAOLO 1999B, p.688; ZANKER 2002, p. 118; HODSKE 2007, n° 737, p. 238.

MA 2

Medea infanticida **Pompei, *domus* IX 5, 14-16**

Il contesto

La *domus*: casa a doppio atrio

Ambiente di rinvenimento: ala (c'), parete E

Bibliografia: A. SOGLIANO in NS 1878, pp. 180-184; A. MAU in BdI 1879, pp. 207-210, 252-256, 258-268; PERNICE 1938, p. 117; SCHEFOLD 1957, p. 259-262; PPP III, p. 478-485; BALDASSARE 1981; FRÖHLICH 1991, p. 206; ESCHEBACH 1993, p. 425; BRAGANTINI 1999B.

L'immagine

Affresco, cm 41 x 43; Napoli, Museo Archeologico, inv. 111440.

Stato di conservazione: si conserva solo un largo frammento del quadrante inferiore destro.

Cronologia: IV Stile

Descrizione: Si conserva solo la parte inferiore di una figura femminile avvolta in un manto fittamente drappeggiato di colore rosso arancio, seduta su un sedile chiaro e volta verso sinistra; nella mano sinistra, ornata da un piccolo anello con gemma, regge una spada ancora rinfoderata, a cui è legata una benda.

Bibliografia: SOGLIANO 1879 n° 842; NEUTSCH 1938; SCHEFOLD 1957, p. 261; CROISILLE 1982, p. 49-73; PPP III, p. 478; SCHMIDT 1992, n°9; BRAGANTINI 1999B, pp. 654-655; HODSKE 2007, n° 734, p. 238..

MA 3

Medea *Stabiae, Villa di Arianna*

Il contesto

La *domus*: villa suburbana

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (w26)

Associazioni: Leda - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9546-, Flora - Napoli, Museo Archeologico, inv. 8834-, Diana - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9243- (pareti imprecisate).

Bibliografia: RUGGIERO 1881; ELIA 1966; D'ORSI 1968, pp. 229-231; ALLROGGEN BEDEL 1977; FERRARO 1979; BARBET 1985, pp. 249-254; CAMARDO - FERRARA 1989; MINIERO 1989; PISAPIA 1989, pp. 35-50; ALLROGGEN BEDEL 2001; BONIFACIO 2001; CAMARDO 2001; SODO 2001; DE SIMONE 2002; SALZA PRINA RICOTTI 2002; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 415-420.

L'immagine

Affresco, cm 38 x 26; Napoli, Museo Archeologico, inv. 9878.

Stato di conservazione: buono

Cronologia: III Stile

Descrizione: Su uno sfondo azzurro, Medea è dipinta stante, con una lunga tunica bianca e un mantello giallo di cui tiene un lembo sollevato con la mano destra; nella mano sinistra regge invece una spada ancora rinfoderata e puntata verso l'alto.

Bibliografia: H 1265; SIMON 1954, p. 218; CROISILLE 1982, pp. 50-72; CATALOGO MANN I, 1, pp. 138-139, n° 110; SCHMIDT 1992, n°14; In Stabiano, p. 129.

MA 4

Quadretto teatrale con Medea infanticida **Pompei, Casa di Marcus Lucretius, IX 3, 5-24**

Il contesto

La *domus*: casa a doppio atrio

Ambiente di rinvenimento: ala (9), parete O.

Associazioni: scena di commedia con due figure femminili -parete O, *in situ*, BRAGANTINI 1999, p. 243, fig. 152-.

Bibliografia: F. M. AVELLINO in BAN 1847, pp. 129-137; id. *ibid.* 1848, pp. 1-8, 9-13, 17-21, 33-37, 41-43; PANOFKA in Bdl 1847, pp. 129-137; MB XIV, 1852, 1-16; OVERBECK-MAU 1884, pp. 314-320; PERNICE 1938, p. 105; SCHEFOLD 1957, pp. 246-250; ESCHEBACH 1993, pp. 413-414; BRAGANTINI 1996; GUIDOBALDI –OLEVANO 1998, p. 235; BRAGANTINI 1999A; CASTRÈN - FIEMA – VIITANEN 2005; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 236-7.

L'immagine

Affresco, cm 42 x 45; *in situ*.

Stato di conservazione: quasi del tutto evanido.

Cronologia :IV Stile

Descrizione: Il quadro, ormai quasi del tutto evanido, presenta una scena di tragedia: sulla sinistra si intravede ormai solo una figura femminile con alto *ònkos*, probabilmente Medea.

Bibliografia: H 1466; SCHEFOLD 1957, p. 247; CROISILLE 1982, p. 51; SCHMIDT 1992, n° 12; PPP III, p. 438; BRAGANTINI 1999A, p. 246, fig. 157.

Quadretto teatrale con Medea infanticida
Pompei, Casa del Centenario IX 8, 3-7

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: triclinio (41), fregio della zona superiore

Associazioni: nella zona superiore: quadri a sportelli con scene di genere (donna con tamburello e donna ammantata, consultazione dell'indovina, sacrificio) –(+); disegni SIKKART, SAMPAOLO 1999c, p. 1036, fig. 259; pp 1046-7, figg. 271-273-; nella zona mediana: Teseo vincitore del Minotauro -parete N; *in situ*, SAMPAOLO 1999C, p. 1038, fig. 262-; Ermafrodito con Menade e Priapo -parete E; *in situ*, SAMPAOLO 1999c, p. 1041, fig. 264-; Ifigenia in Tauride -parete S; *in situ*, SAMPAOLO 1999c, p. 1043, fig. 268-; fregio con scene teatrali e figure isiache –(+); disegni DISCANNO, SAMPAOLO 1999c, pp. 1048-51, figg. 274-9-.

Bibliografia: SOGLIANO in NS 1879, pp. 119-120, 147-153, 188-190, 280-287; 1880, pp. 97-101, 148-152, 231-234; MAU in Bdl 1881, pp. 113-128, 169-175, 221-238, 1882, pp. 23-31, 47-53, 105-115; Adl 1881, pp. 109-159; OVERBECK-MAU 1884, pp. 353-359; PERNICE 1938, pp. 43-44; SCHEFOLD 1957, pp. 273-281; BASTET - DE VOS 1979, pp. 39-41; DE VOS 1980, 35-43; PPP III, pp. 511-538; FRÖHLICH 1991, p.41, 65, 100-101, 104, 129-130, 197, 241, 297, L107; ZANKER 1993, pp. 207-208; DE VOS - LA ROCCA 1994, pp. 325-6; DICKMANN 1999, pp. 74, 79, 100, 153, 260, 270, 287, 325, 352, 360 ss; SAMPAOLO 1999c; SANTORO – SCAGLIARINI 2005; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 237-240.

L'immagine

Affresco (+).

Stato di conservazione: perduto; testimoniato da disegno a matita su carta velina di G. DISCANNO (ADS 1109).

Cronologia: III Stile

Descrizione: Il quadro è ricostruibile grazie alla descrizione del SOGLIANO e al disegno del DISCANNO. Secondo il SOGLIANO una “figura muliebre di aspetto maestoso” è rappresentata sulla sinistra: sul volto reca una maschera tragica ed è vestita con un chitone di colore chiaro, una fascia rossa in vita ed un mantello dello stesso colore che le copre la spalla sinistra; nella mano destra reca una spada ed il fodero nella sinistra. Dinanzi a lei è un personaggio maschile con maschera di vecchio, con barba e capelli bianchi, che indossa un abito grigio e rosso con un mantello giallo e tiene le mani sulle spalle di due fanciulli con un gesto protettivo. Il SOGLIANO identifica dunque la scena come Medea che avanza incontro ai suoi figli per ucciderli, mentre il pedagogo cerca di difenderli.

Bibliografia: SOGLIANO in NS 1879 p. 151; SCHEFOLD 1957, p. 279; CROISILLE 1982, p. 51, 61-73; SCHMIDT 1992, n° 13; Disegnatori, p. 878, fig. 55; SAMPAOLO 1999c, p. 1051, fig. 279.

Quadretto teatrale con Medea infanticida e Creonte
Pompei, Casa dei Quadretti Teatrali, I 6, 8-9

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: atrio (b), parete E, tratto N.

Associazioni: Demeas e lo schiavo Parmenon -parete O, *in situ*, DE VOS 1990A, p. 373, fig. 21-; scena tratta dal *Lycomedèios* -parete N, *in situ*, DE VOS 1990A, p. 373, fig. 22-; scena tratta dagli *Epitrépontes* -parete E, *in situ*, DE VOS 1990A, p.380, fig. 33-; accecamento di Polimestor -parete E, *in situ*, DE VOS 1990A, p.381, fig. 35-.

Bibliografia: MAIURI in NS 1929, pp. 404- 427; PERNICE 1938, p. 106; SCHEFOLD 1957, pp. 25-6; WEBSTER 1961, p. 185-6; WEBSTER 1962, p. 87; DELLA CORTE 1965, pp. 283-6; BASTET - DE VOS 1979, pp. 86-7; NEIENDAM 1983; NEIENDAM 1987 ; PPP I, pp. 36-39; DE VOS - LA ROCCA 1994, pp. 197-8; DE VOS 1990A; DE VOS 1994; DICKMANN 1999, p. 344; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, p. 105.

L'immagine

Affresco, cm 49x48; *in situ*.

Stato di conservazione: ricomposto *in situ* da due frammenti, con lesioni ed abrasioni su tutta la superficie.

Cronologia: III Stile

Descrizione: Sulla destra è rappresentata una figura maschile con maschera tragica e barba e capelli bianchi, identificabile con Creonte, semidisteso su un braccio e con un alto bastone fra le mani che ne sottolinea lo statuto regale; sulla sinistra altri due personaggi, il primo vestito di giallo mentre, il secondo, senza dubbio una donna, è poco visibile in viso e reca una lunga tunica viola ed una fascia turchese in vita; i due personaggi sono identificabili rispettivamente come Medea e la nutrice.

Bibliografia: DELLA CORTE 1965, p. 245; WEBSTER 1962, p. 87, np. 6; NEIENDAM 1983; NEIENDAM 1987; PPP I, p. 36; DE VOS 1994.

MA 7

Medea infanticida **Pompei, Casa dei Dioscuri, VI 9, 6-7**

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: peristilio (53), pilastro nell'angolo NE

Associazioni: Ulisse e Penelope -portico N, parete N, tratto E, frammentario, *in situ*, BRAGANTINI 1993A, p. 973, fig. 218-9-; Perseo e Andromeda -pilastro nell'angolo SE, Napoli, Museo Archeologico, inv. 8998-; tripodi delfici con l'eccidio dei Niobidi -pilastri del lato O, H 1554, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9302 e 9304-; Achille che compie un rito di espiazione per l'uccisione di Tersite -parete S, (†)-.

Bibliografia: MB V 1835, pp. 1-26; OVERBECK-MAU 1884, pp. 324-332; MAU 1882, pp. 78, 258, 420-1, 446; PERNICE 1938, pp. 64-65; BEYEN 1951; RICHARDSON 1955; SCHEFOLD 1957, pp. 114-121; PPP II, pp. 207-227; MOORMAN 1988, pp. 177-179; SCHMALTZ 1989A; ADAMO MUSCETTOLA 1992; BRAGANTINI 1993A; DE VOS - LA ROCCA 1994, pp. 46, 300; DICKMANN 1999, pp. 112, 143, 153, 189, 204, 223, 236, 272, 320, 362, 371; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 186-7.

L'immagine

Affresco cm. 113 x 90, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9877

Stato di conservazione: buono

Cronologia: IV Stile, età neroniano-flavia.

Descrizione: La scena è ambientata in un interno: in alto a sinistra si apre una larga finestra dalla quale si scorge un colonnato. Sulla destra è Medea, in primo piano e stante, vestita di un chitone viola che le lascia scoperte le braccia e di un'ampia fascia gialla che le crea un rigonfiamento intorno alla vita; fra le mani tiene una spada, trattenuta sul lato sinistro per nasconderla allo sguardo dei suoi figli che giocano con gli astragali, sulla sinistra. Sullo sfondo, da una porta sulla destra, entra il pedagogo, che guarda la scena portandosi la mano al mento nel gesto del dubbio e della preoccupazione.

Bibliografia: H 1262; RUESCH 1908, p. 1360; REINACH 1922, n. 4, p. 195; RIZZO 1929, p. 44, tav. LXXVI; ELIA 1932, n. 119, p. 66; RICHARDSON 1955, p.155; SCHEFOLD 1957, p. 121; DE FRANCISCIS 1963, p. 72, tav. XXXVII; RAGGHianti 1963, p. 37, tav. 155; Catalogo MANN, I,1, n. 196, pp. 150-151; PPP II, pp. 222; LING 1991, p. 135, fig. 140; SIMON 1991, p. 239, fig. 55; SCHMIDT 1992, n. 10; BRAGANTINI 1993A n. 223, p. 975; SIMON 1993, p. 273, fig. 55; DE CARO 1994, p. 177; DE CARO 1999, pp. 143-144; DE CAROLIS 2000, p. 69; DE CARO 2001, p. 18; HODSKE 2007, n° 799, p. 238.

FA 1

Fedra e la nutrice Pompei, Casa di Giasone, IX 5, 18

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (e), parete S

Associazioni: Medea infanticida (parete O; Napoli, Museo Archeologico, inv. 114321); Paride ed Elena (parete N, Napoli, Museo Archeologico, inv. 114320)

Bibliografia: NS 1878; A. MAU in Bdl 1880, pp. 19-26, 73-87-184-6; PERNICE 1938, pp. 117-8, 139-140; SCHEFOLD 1957, p. 262-265; ZEVİ 1964; BASTET - DE VOS 1979; CROISILLE 1982, p. 49-73; PPP, III, pp. 485-490; LING 1990, p. 119, 133, 139-141; BERGMANN 1996; DICKMANN 1999, pp. 108, 309, 313, 327, 338, 342, 356; SAMPAOLO 1999B; ZANKER 2002, p. 118.

L'immagine

Affresco, cm 115 x 83 cm; Napoli, Museo Archeologico, inv. 114322.

Stato di conservazione: buono, con abrasioni sulla superficie.

Cronologia: III Stile, età tiberiana.

Descrizione: Sullo sfondo di un'architettura colonnata con drappi rossi pendenti dall'alto, chiusa in basso da tramezzi bianchi che lasciano intravedere il cielo, è rappresentata Fedra che, in abiti viola che le lasciano scoperto un braccio e adorna di gioielli, è seduta su un trono e si volta indietro per parlare sottovoce con la nutrice, che tiene fra le mani il dittico e lo stilo, per stabilire insieme il contenuto della lettera da inviare al figliastro Ippolito per confessargli il suo amore. A destra è dipinta una fanciulla, un'ancella, che regge in mano una cesta.

Bibliografia: SOGLIANO 1879 n° 541; REINACH 1922, p. 210; ELIA 1932, n°35; SCHEFOLD 1957, p. 262; ZEVİ 1964, p.42-3; CROISILLE 1982, pp. 81- 85; PPP III, 486; LEACH 1988, pp. 396-7; CATALOGO MANN I, 1, p. 134, n° 74; LINANT DE BELLEFONDS 1994, n°1; BERGMANN 1996; MUCZNIK 1999, p. 114, 117, 129; SAMPAOLO 1999B, p.688; ZANKER 2002, p. 118; HODSKE 2007, n° 738, p. 232.

FA 2

Fedra e la nutrice Pompei, Casa dell'imperatrice di Russia, VI 14, 42

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (4)

Associazioni: Paride ed Elena -H 1392b, Napoli, Museo Archeologico, s.n.-; vignette con amorini -(†), testimoniati da disegni di G. ABBATE, (ADS 424; ADS 425)-.

Bibliografia: AVELLINO in BAN 72 1846, pp.11-13; AVELLINO in BAN 74, 1847, pp. 29-32; NS 1876, pp. 145-146; MAU in Bdl, 1877, p. 208; MAU 1882, pp. 89-90, 379-382, 427-428; SCHEFOLD 1957, p. 138; PPP II, pp. 297-298; BRAGANTINI 1994.

L'immagine

Affresco cm 40 x 45, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9378.

Stato di conservazione: sono presenti alcune abrasioni e picchiettature.

Cronologia: III Stile iniziale, "a candelabri".

Descrizione: Su uno sfondo caratterizzato da pochi cenni paesaggistici (una roccia sulla sinistra) ed una statua di divinità femminile (Atena?), sono Fedra, seduta su un trono mentre con una mano si regge il capo in un gesto afflitto e la nutrice, con copricapo e tunica a maniche corte, che le si avvicina come per consolarla.

Bibliografia: H 1433; AVELLINO in BAN 72 1846, pp.11-13; AVELLINO in BAN 74, 1847, pp. 29-32; BRAGANTINI 1994, p. 418, fig. 15.

FA 3

Fedra, Ippolito e la nutrice *Pompei, Domus V 2, 10*

Il contesto

La domus: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: tablino, parete E

Bibliografia: SOGLIANO in NS 1889, p. 135; SOGLIANO in NS 1892, pp. 350, 429, 481-2; MAU in RM 1890, pp. 258-269; MAU in RM 1891, pp. 71-71; MAU in RM 1894, pp. 43-49; DAWSON 1944, n° 21-24; SCHEFOLD 1957, pp. 71-72; PETERS 1963, pp. 82-85; BLANCKENHAGEN 1968, p. 110-143; PPP II, pp. 62-64; LEACH 1988, pp. 388-393; MOORMAN 1988, n° 192 1/2; SAMPAOLO 1991; RITTER 1994, p. 208; BERGMANN 1999.

L'immagine

Affresco (+), cm 80 x 150.

Stato di conservazione: perduto; testimoniato da disegno di G. DISCANNO (DAIR 53.587).

Cronologia: III Stile

Descrizione: Su di un unico piano sono rappresentati Fedra con un vestito con un chitone giallo - verde con le gambe coperte da un manto, seduta in trono, che con una mano alza un lembo del velo grigio - celeste dalla spalla, portandolo all'altezza del viso; a destra rispetto alla regina, la nutrice, con chitone rosso e manto grigio, porge ad Ippolito, vestito della sola clamide rossa, una tavoletta probabilmente contenente la rivelazione dell'amore della matrigna per il giovane, il quale la respinge con un gesto deciso; sulla destra, un servo o un compagno di caccia di Ippolito, vestito di armato di lancia e con un cavallo. La scena si svolge all'aperto, come dimostra l'albero posto alle spalle del gruppo di Fedra e la nutrice, davanti al quale è una colonna sormontata da un vaso e dalla presenza del cavallo del compagno di Ippolito.

Bibliografia: SOGLIANO NS 1891, p. 268; MAU in RM 1890 p. 260 – 1; REINACH 1922, p. 210.3; CROISILLE 1982, p. 81; SCHEFOLD 1957, p. 71; PPP III, p. 835; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 40; SAMPAOLO 1991, p. 835, fig. 11; MUCZNIK 1999, pp. 112, 117, 128, 136; HODSKE 2007, n°146, p. 233.

FA 4

Fedra, Ippolito e la nutrice *Pompei, Domus VI 5, 2*

Il contesto

La *domus*: bottega (?)

Ambiente di rinvenimento: sconosciuto

Associazioni: Psyche torturata dagli amorini (H 854, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1947.288; ADS 134); Sacrificio di Ifigenia (H 1305, MANN, s.n., ADS 138)

Bibliografia: ZAHN 1811, VOL. III, TAV. 61; SCHEFOLD 1957, p. 57; BRAGANTINI – DE VOS 1981, pp. 37-38; BONGHI JOVINO 1984, tavv. 2-5; DE CARO 1984; SCATOZZA HÖRICH 1984, p. 33, nota 42; BRAGANTINI 1993D;

L'immagine

Affresco, British Museum, Collezione William Temple (ADS 135)

Stato di conservazione: la superficie presenta numerose lesioni ed abrasioni.

Cronologia: III Stile

Descrizione: Sulla sinistra compare Fedra, seduta e con il capo velato, che con la mano sinistra indica la scena che si sta svolgendo davanti a lei: la nutrice, al centro, porge le tavolette con la dichiarazione d'amore della matrigna ad Ippolito, vestito solo di una clamide rossa, con della lance nella mano sinistra e seguito da due cani, mentre fa un plateale gesto di rifiuto nei confronti della nutrice.

Bibliografia: H 1246; HINKS 1933, pp. 19-20, tav. 16; CROISILLE 1982, p. 81; SCHEFOLD 1957, p. 57; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 44; BRAGANTINI 1993D, p. 292, fig. 3-4; MUCZNIK 1999, pp. 114, 117 ; HODSKE 2007, n°199, p. 233.

Fedra, Ippolito e la nutrice
Pompei, Casa di *M. Epidius Sabinus*, IX 1, 22 - 29

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: ambiente (x), parete O

Associazioni: Ercole e Telamone che liberano Esione -parete E, (†), testimoniato da un disegno di N. LA VOLPE, ADS 964-.

Bibliografia: PAH II, p. 667; Bdl 1867, pp. 47-50, 82-87; 1876,101-2; FIORELLI 1873, pp. 63-64; FIORELLI 1875, 373-376; SOGLIANO 1879, pp. 390, 414, 495, 663, 774, 775; MAU 1882, pp. 100-102, 354-355, 440, PERNICE 1938, pp. 78-79; SCHEFOLD 1952, p. 93; SCHEFOLD 1957, p. 237-239; PETERS 1963, 87-88; DELLA CORTE 1965, 248-249; BASTET - DE VOS 1979, pp. 59-60; POMPEI 1748-1980, p. 181; LEACH 1981, pp. 307-327; PPP III, pp. 395-405; SAMPAOLO 1998A; DICKMANN 1999, pp. 71, 122, 137, 218, 222, 338; CORALINI 2001, pp. 103 - 104; 216 - 217.

L'immagine

Affresco, (†), cm 109x 117.

Stato di conservazione: perduto; testimoniato da disegno di N. LA VOLPE (ADS 965).

Cronologia: III Stile

Descrizione: La scena si svolge in un interno colonnato, con dei velami che chiudono sul fondo; a sinistra è Fedra, vestita con chitone e mantello con il quale si copre il capo, seduta su di un trono riccamente decorato e con i braccioli scolpiti a figure femminili, ed ha il volto atteggiato ad un'espressione malinconica appoggiato sulla mano destra; al centro è la nutrice con un ventaglio nella mano sinistra, mentre con la destra trattiene la mano di Ippolito, in questo caso vestito con una clamide grigia dai bordi ricamati, che volta le spalle alla donna in un gesto di rifiuto; ai piedi del giovane è un cane. Sullo sfondo vi sono delle colonne da cui pendono delle tende, al di là del quale si vede il cielo.

Bibliografia: H 1243; B. SCHÖNE, Bdl, 1867, p. 84 – 85; CROISILLE 1982, p. 81; SCHEFOLD 1952, tav. 59.4; SCHEFOLD 1957, p. 239; PPP III, p. 444; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 47; SAMPAOLO 1998, p.892, fig. 65; MUCZNIK 1999, pp. 112, 117, 128, 136; HODSKE 2007, n°643, p. 232.

FA 6

Fedra, Ippolito e la nutrice **Pompei, fuori contesto**

L'immagine

Affresco, cm 54 x 61, Pompei, inv. 20620.

Stato di conservazione: buono.

Cronologia: III Stile finale.

Descrizione: I personaggi che compongono la scena sono disposti in un interno caratterizzato da un colonnato, a cui è sospeso un *velamen*, chiuso sulla destra da un muro. Sulla sinistra compare Fedra riccamente abbigliata ed ingioiellata e col capo velato, seduta su un trono dai braccioli lavorati a forma di sfingi, con la mano al mento in atteggiamento meditativo e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore; a destra di Fedra è la nutrice che si volge a parlare ad Ippolito, il quale però le volge le spalle ed alza una mano in gesto di rifiuto: il giovane è rappresentato al centro della composizione, nudo, con la sola clamide che gli copre la spalla sinistra ed una lancia nella stessa mano; a destra di Ippolito è rappresentato un servo anziano che tiene per le redini un cavallo; un cane chiude la scena sulla destra.

Bibliografia: Riscoprire Pompei, p. 292, n° 295; Picta fragmenta, n° 68, pp. 116-117.

Fedra, Ippolito e la nutrice
Roma, Domus Aurea

Il contesto

La domus: residenza imperiale

Ambiente di rinvenimento: sala della Volta Dorata (sala 80)

Associazioni: Marte e Venere (quasi evanido, per immagini cfr avanti).

Bibliografia: MIRRI - CARLETTI 1776; DE ROMANIS 1822; WEEGE 1913; ESSEN 1954; WARD PERKINS 1956; WARD PERKINS 1956; WARD PERKINS 1965; DACOS 1963; DACOS 1968; LAVAGNE 1970; FABBRINI 1982; FABBRINI 1983; MEYBOOM 1984; FABBRINI 1986; PERRIN 1987; PETERS - MEYBOOM 1993; COARELLI 1994, pp. 220-225; PETERS - MEYBOOM 1993; MEYBOOM – MOORMAN 1999; BALL 2003.

L'immagine

Stato di conservazione: quasi completamente evanido; testimoniato da un acquerello di Francesco d'Olanda del 1538 conservato nel *Codex Escorialensis*, Madrid, biblioteca dell'Escorial (BIANCHI BANDINELLI 1960 p. 566; DACOS 1963, fig. 11 - 12; MEYBOOM 1984, p. 31 - 39, in part. p. 38 - 39); schizzi anonimi quattro - cinquecenteschi conservati negli Uffizi (Uffizi 1682 (Soffitti I n° XVI); WEEGE 1913, fig. 12 - 13); schizzo del 1774 conservato a Windsor, A 22 (175), fol. 9 (9568) (MIRRI – CARLETTI 1776, tav. LXXV; WEEGE 1913, p. 168, fig. 15).

Cronologia: IV Stile, età neroniana

Descrizione: Fedra è rappresentata seduta sulla sinistra, riccamente abbigliata e con un diadema sul capo, elementi che la caratterizzano come regina; accanto a Fedra sono tre ancelle, una seduta ai suoi piedi, una alle sue spalle che leva un braccio ed un'altra che alla sua sinistra indica Ippolito, che si trova al centro della scena; davanti alla regina è un amorino, ritratto di spalle mentre guarda Fedra ed indica il giovane. Il gruppo centrale è composto dalla nutrice che si avvicina ad Ippolito, vestito solo della clamide e con una lancia nella mano sinistra; a concludere la figurazione sulla destra sono i servi di Ippolito in partenza per la caccia: uno regge per il guinzaglio due cani, un altro guida un cavallo ed un terzo segue il gruppo stando alle spalle dell'animale, in secondo piano.

Bibliografia: MIRRI - CARLETTI 1776, tav. LXXV; DE ROMANIS 1822, p. 15 - 6; WEEGE 1913, fig. 12; BIANCHI BANDINELLI 1960; DACOS 1963, fig. 11 - 12; DACOS 1968; CROISILLE 1982, pp. 87 - 89; MEYBOOM 1984, p. 31 - 39; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 42; PETERS - MEYBOOM 1993; MEYBOOM – MOORMAN 1999; MUCZNIK 1999, pp. 111, 116, 128, 138; BALL 2003, pp. 21, 44 - 94.

Fedra, Ippolito e la nutrice
Roma, Domus Aurea

Il contesto

La *domus*: residenza imperiale

Ambiente di rinvenimento: sconosciuto

Associazioni: sconosciute

Bibliografia: MIRRI - CARLETTI 1776; DE ROMANIS 1822; WEEGE 1913; ESSEN 1954; WARD PERKINS 1956; WARD PERKINS 1956; WARD PERKINS 1965; DACOS 1963; DACOS 1968; LAVAGNE 1970; FABBRINI 1982; FABBRINI 1983; MEYBOOM 1984; FABBRINI 1986; PERRIN 1987; PETERS - MEYBOOM 1993; COARELLI 1994, pp. 220-225; PETERS - MEYBOOM 1993; MEYBOOM – MOORMAN 1999; BALL 2003.

L'immagine

Affresco, (†)

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da un disegno in REINACH 1922, p. 209 n° 3.

Cronologia: IV Stile, età neroniana.

Descrizione: La scena, che si svolge in un interno colonnato con una porta, presenta Fedra seduta, stavolta sulla destra, con una spalla scoperta, alle sue spalle è un'ancella, mentre guarda Ippolito. Il figliastro è sulla sinistra, nudo con la clamide sulle spalle, una lancia nella mano destra, i capelli lunghi ricadenti sulle spalle, e tiene il braccio sinistro sollevato al petto in cenno di rifiuto; alla sua sinistra è la nutrice che cerca di trattenerlo per il braccio. Poco dietro Ippolito, a terra, si scorgono le tavolette.

Bibliografia: REINACH 1922, p. 209, n° 3; CROISILLE 1982, pp. 81-82; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 43; MUCZNIK 1999, pp. 112, 117, 129, 130.

Fedra e Ippolito
Pompei, *Domus VIII 4*, 34

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (5), parete E

Associazioni: Selene ed Endimione (parete O, (†), H 956, testimoniato da un disegno di N. LA VOLPE, ADS 872).

Bibliografia: FIORELLI 1873, pp. 344-345; OVERBECK - MAU 1884, pp. 272-273; SCHEFOLD 1957, p. 225; PPP III, pp. 344-345; SAMPALO 1998B; DICKMANN 1999, p. 309.

L'immagine

Affresco, (†), 35 x 33 cm

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da un disegno di N. LA VOLPE (ADS 881)

Cronologia: IV Stile

Descrizione: Sulla sinistra siede Ippolito, con un mantello rosso che gli copre appena le cosce, seduto su una roccia squadrata; con la mano sinistra regge due spiedi ed il guinzaglio di un cane seduto ai suoi piedi; la testa e lo sguardo sono rivolti alla sua sinistra e la mano destra è atteggiata in un gesto di rifiuto. Nel disegno di N. La Volpe si vede un uomo anziano dietro Ippolito che gli tiene le mani sulle spalle; il disegnatore precisa però che si tratta di una donna, come del resto sappiamo anche dalla descrizione dello HELBIG. Sulla sinistra compare Fedra, vestita con un chitone verde giallo ed un mantello giallo che le copre anche la testa, con la mano alla bocca e la testa leggermente chinata in atteggiamento addolorato.

Bibliografia: H 1245; SCHEFOLD 1957, p. 225; CROISILLE 1982, p. 82, nota 36; PPP III, p. 345; LINANT DE BELLEFONTS 1990, n°47; MUCZINK 1999, pp. 113, 117, 130; Disegnatori, p. 712, fig. 176; HODSKE 2007, p. 233, n° 614.

FA 10

Ippolito e Fedra *Stabiae, Villa di Arianna*

Il contesto

La *domus*: villa suburbana

Ambiente di rinvenimento: triclinio (3), parete E

Associazioni: Dioniso e Arianna (parete N, *in situ*); Ambrosia uccisa da Licurgo (parete O, *in situ*).

Bibliografia: RUGGIERO 1881; ELIA 1966; D'ORSI 1968, pp. 229-231; ALLROGGEN BEDEL 1977; FERRARO 1979; BARBET 1985, pp. 249-254; CAMARDO - FERRARA 1989; MINIERO 1989; PISAPIA 1989, pp. 35-50; ALLROGGEN BEDEL 2001; BONIFACIO 2001; CAMARDO 2001; SODO 2001; DE SIMONE 2002; SALZA PRINA RICOTTI 2002; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 415-420.

L'immagine

Affresco, cm 140 x 170;

Stato di conservazione: frammentario; *in situ*, frammento di figura seduta, forse Fedra (ELIA 1966, p. 66, fig. 3).

Cronologia: IV Stile

Descrizione: il frammento mostra Ippolito con clamide rossa; il volto, molto caratterizzato (occhi piccoli e vicini, labbra carnose), è atteggiato in un'espressione di sgomento e tiene una mano sollevata. Sulle sue spalle si vedono le mani di un personaggio (la nutrice?), ora scomparso.

Bibliografia: ELIA 1951, p. 45, figg. 5-6; ELIA 1957, p. 58; MINIERO 1989, p. 36-37.; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 94 bis; MASTROROBERTO in In Stabiano, p. 241.

Fedra, Ippolito e la nutrice
Pompei, Casa dei Dioscuri VI 9, 6

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: *viridarium* (45)

Associazioni: Io e Argo -angolo NO, (†), H 133, testimoniato solo da un acquerello eseguito durante lo scavo (ADS 349)-.

Bibliografia: MB V 1835, pp. 1-26; OVERBECK-MAU 1884, pp. 324-332; MAU 1882, pp. 78, 258, 420-1, 446; PERNICE 1938, pp. 64-65; BEYEN 1951; RICHARDSON 1955; SCHEFOLD 1957, pp. 114-121; PPP II, pp. 207-227; MOORMAN 1988, pp. 177-179; SCHMALTZ 1989A; ADAMO MUSCETTOLA 1992; BRAGANTINI 1993A; DE VOS - LA ROCCA 1994, pp. 46, 300; PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 186-7.

L'immagine

Affresco, (†), cm 62 x 47.

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da una fotografia eseguita durante lo scavo (foto Alinari, cfr RICHARDSON 1955, tav. X) e da un disegno eseguito all'epoca dello scavo (DAIR 64.577).

Cronologia: IV Stile, Età neroniano-flavia

Descrizione: La scena si svolge in un interno con una porta e delle finestre sul fondo; a sinistra è Fedra, vestita con chitone e mantello, seduta su di un trono riccamente decorato e con i braccioli scolpiti a figure femminili – quello visibile allo spettatore, sotto il braccio destro di Fedra, mostra una donna che con la mano sembra indicare proprio Ippolito - ha il volto atteggiato ad un'espressione malinconica e tiene le mani al petto; al centro è la nutrice che con la destra trattiene il braccio di Ippolito, nudo con un mantello appoggiato sulla spalla destra, un pugnale a tracolla ed una lancia nella mano destra, che volta le spalle alla donna in un gesto di rifiuto, guardando Fedra inorridito.

Bibliografia: H 1242; ZAHN 1811, III TAV. 95; SCHEFOLD 1957, p. 119; CROISILLE 1982, p. 81-82; PPP II, p. 218 ; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 46; MUCZNIK 1999, pp. 113, 128 ; HODSKE 2007, p. 223, n°229.

FA 12

Fedra, Ippolito e la nutrice Ercolano, fuori contesto

L'immagine

Affresco, cm 98 x 96, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9041.

Stato di conservazione: buono, con alcune piccole lesioni.

Cronologia: IV Stile

Descrizione: I personaggi che compongono la scena sono disposti in un interno non particolarmente caratterizzato. Sulla sinistra compare Fedra abbigliata con abiti semitrasparenti ed ingioiellata, seduta su un trono lavorato, che con la mano alla spalla si solleva un lembo del velo in atteggiamento vezzoso ed ha lo sguardo rivolto altrove; a destra di Fedra è la nutrice, dal volto anziano molto ben caratterizzato, che si volge a parlare ad Ippolito, il quale però le volge le spalle ed alza una mano in gesto di rifiuto: il giovane è rappresentato al centro della composizione, nudo, con la sola clamide allacciata ed una lancia nella mano sinistra; a destra di Ippolito è rappresentato un giovane servo che tiene per le redini un cavallo.

Bibliografia: RUESCH 1908, n° 1367; REINACH 1922, p. 210, n° 2; CROISILLE 1982, pp. 81 – 82, nota 36; CATALOGO MANN I, 1, pp. 150-151; LINANT DE BELLEFONTS 1990, n°45 ; MUCZNIK 1999, pp.111, 114, 116, 118, 130, 133 .

FA 13

Fedra

Roma, Villa di Tor Marancia

Il contesto

La *domus*: villa suburbana

Ambiente di rinvenimento: cubicolo al piano terra dell'edificio

Associazioni: Pasifae, Scylla, Myrra, Canace -parete imprecisata; Musei Vaticani, Biblioteca s.n.; scultura di Venere con amorini (Vaticani, Magazzino delle Corazze, inv. 4736)

Bibliografia: BIONDI 1843; GUATTANI 1817, p. 119 - 123; GUATTANI 1819, p. 19 - 23; NOGARA 1907; NOGARA 1910; RONCALLI 1966; BUONOCORE 1982; PIETRANGELI 1985, p. 145 ss.; MOSCA 1991 – 1992; DE ANGELI 2004. Per la scultura di Venere cfr. GUATTANI 1817, p. 121; BIONDI 1863, p. 3; NEUDECKER 1936 p. 199, n. 42.2 (che la considera dispersa); KASCHNITZ - WEINBERG 1937, pp. 128 - 129, n. 273, tav. 52 (non indicata come proveniente da Tor Marancia); DE ANGELI 2004 p. 220, cat. n°4.

L'immagine

Affresco, Musei Vaticani, Biblioteca s.n.

Stato di conservazione: buono

Cronologia: III sec. d. C.

Descrizione: Fedra è rappresentata su uno sfondo rosso, con i capelli raccolti sulla nuca ed un chitone grigio mentre tiene nella mano destra la corda che servirà per impiccarsi. Al di sopra è l'iscrizione FEDRA.

Bibliografia: BIONDI 1863., p. 3; NOGARA 1907, p. 51; REINACH 1922, p. 209, n°1; HELBIG 1963, n° 464, pp. 353 - 355; BORDA 1958, p. 283; RONCALLI 1966; LINANT DE BELLEFONDS 1994, n° 19; BERGMANN 1996, pp. 210-1; MUCZNIK 1999, pp. 115, 118, 129, 134.

SA1

Preto consegna la lettera a Bellerofonte **Pompei, Casa di T. Dentatius Panthera IX 2, 16 (d)**

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: atrio, parete N

Associazioni: Eracle che libera Esione -parete O, (+), non documentato graficamente. SAMPAOLO 1999A, p. 17, fig. 26-.

Bibliografia: KEKULÈ in Bdl, 1867, pp. 165-169; MATS, in Bdl 1869, pp. 238-9; TRENDLENBURG in Bdl, 1871, pp. 200-204; FIORELLI 1873, p. 57; FIORELLI 1875, p. pp. 381-384; MAU 1882, pp. 103, 440-442; SOGLIANO 1879, pp. 105, 509, 533, 543-546, 592; PERNICE 1938, p. 105; SCHEFOLD 1957, pp. 241-243; PETERS 1963, pp. 80, 139, 105,-106; DELLA CORTE 1965, p. 428; LEACH 1981, p. 313; PPP III, 413-417; SAMPAOLO 1999A.

L'immagine

Affresco cm 219 x 172; Napoli, Museo Archeologico, inv. 115399.

Stato di conservazione: buono;

Cronologia: III Stile, fase IIA.

Descrizione: La pittura -non finita, come si nota nella parte inferiore- mostra sulla sinistra Preto seduto con una lancia nella mano sinistra, mentre con la destra porge a Bellerofonte, nudo con una clamide azzurra allacciata sulle spalle, la lettera che contiene la sua condanna a morte; in piedi, alle spalle di Preto, è Stenebea.

Bibliografia: SOGLIANO 1879, n° 521; SCHEFOLD 1957, p. 242; HILLER 1970, p. 104; PPP III, p. 414; CATALOGO MANN I, 1, pp. 134-135, n° 77; LOCHIN 1994, n° 5; PUGLIARA 1996, p. 85; SAMPAOLO 1999A, p. 17, fig. 25; HODSKE 2007, p. 230, n° 659.

Bellerofonte e Stenebea
Pompei, Casa di T. Dentatius Panthera IX 2, 16 (e)

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: triclinio (e), parete E

Associazioni: Ercole e il centauro Nesso -parete O; Teseo o Bellerofonte contro un'Amazzone -parete N, (†), DAIR 53.551-.

Bibliografia: KEKULÈ in Bdl, 1867, pp. 165-169; MATS, in Bdl 1869, pp. 238-9; TRENDLENBURG in Bdl, 1871, pp. 200-204; FIORELLI 1873, p. 57; FIORELLI 1875, p. pp. 381-384; MAU 1882, pp. 103, 440-442; SOGLIANO 1879, pp. 105, 509, 533, 543-546, 592; PERNICE 1938, p. 105; SCHEFOLD 1957, pp. 241-243; PETERS 1963, pp. 80, 139, 105,-106; DELLA CORTE 1965, p. 428; LEACH 1981, p. 313; PPP III, 413-417; SAMPAOLO 1999A.

L'immagine

Affresco, cm 115 x 90; *in situ*; testimoniato da un disegno di LA VOLPE (ADS 987)

Stato di conservazione: si conserva solo la parte superiore del dipinto.

Cronologia: III Stile, fase IIA

Descrizione: In uno spazio aperto, Stenebea col capo velato e riccamente abbigliata ed ingioiellata è seduta su un trono, con accanto un'ancella, anch'essa seduta; entrambe si portano la mano al mento in segno di dubbio. Sulla sinistra sono Bellerofonte con la lancia mentre indica la donna ed un suo compagno. In alto, ad anticipare la conclusione della vicenda si vede Bellerofonte a cavallo di Pegaso che combatte contro la Chimera.

Bibliografia: SOGLIANO 1879, n° 521; SCHEFOLD 1957, p. 243; HILLER 1970, p. 104; PPP III, p. 415; PUGLIARA 1996, p. 85; SAMPAOLO 1999A, p.24-5, fig.41; HODSKE 2007, p. 230, n°662.

Preto consegna la lettera a Bellerofonte
Pompei, Casa del Bracciale d'oro VI 17 (Ins. Occ.), 42

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: anticamera dell'impianto termale (24), parete N

Bibliografia: DE CARO 1979; DE CARO 1983, pp. 316-317; PPP III, 6-17; LAGI 1988, pp. 55-88; DE CARO 1991, pp. 264-265; Giardino dipinto; SAMPAOLO 1996A; Picta fragmenta, pp. 166-167, n° 149-152; MASTROROBERTO 2003

L'immagine

Affresco cm 69 x 58, *in situ*.

Stato di conservazione: frammentario.

Cronologia: III Stile

Descrizione: La pittura mostra Preto seduto sulla sinistra in atto di porgere la lettera a Bellerofonte, nudo con la clamide allacciata sulle spalle; alle spalle di Preto è seduta Stenebea.

Bibliografia: HILLER 1970, p. 104; PPP III, p. 15; PUGLIARA 1996, p. 85; SAMPAOLO 1996A, p. 103, fig. 122; HODSKE 2007 p. 230, n°406.

VA 1

Morte di Adone **Casa di Adone ferito, VI 7, 18**

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: *viridarium* (14), parete N

Bibliografia: AdI 1838, pp. 169-175; PAH (1860-1864), II, pp. 321, 331-332; FIORELLI 1875, p. 111-112; OVERBECK-MAU 1884, pp. 275-277; DELLA CORTE 1965, p. 36; SAMPAOLO 1993.

L'immagine

Affresco, cm 360 x 270, *in situ*.

Stato di conservazione: discreto.

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La scena della morte di Adone è inserita in un paesaggio roccioso caratterizzato da alcuni alberi. Il giovane cacciatore, con una grossa ferita sulla gamba sinistra è seduto su alcune rocce e si abbandona fra le braccia di Venere, che ha lo sguardo lontano, in atteggiamento ieratico. Adone è completamente nudo, tranne per un mantello che copre il braccio sinistro e la gamba destra, mentre Venere è ammantata e ingioiellata e tiene con la sinistra uno scettro. Adone, ormai morente, alza lo sguardo a guardare la dea, mentre quest'ultima ed un amorino gli reggono il braccio destro, ormai privo di forza. Un altro amorino alato, su una roccia ai piedi di Adone, gli medica la ferita. Completano la scena altri amorini: uno, ora non più visibile, era rappresentato nell'angolo a sinistra, nell'atto di spremere una spugna in un bacino d'acqua; un secondo regge un vasetto d'argento, contenente un balsamo, mentre con la mano destra si asciuga le lacrime; l'ultimo, infine, sullo sfondo, si porta la mano al capo in gesto di cordoglio.

Alle spalle di Venere si scorge *Anteros*, personificazione dell'amore antagonista, che con la sua presenza simboleggia la vendetta di Marte, mentre ai piedi di Adone era un cane con collare con punte metalliche, ora scomparso.

Nell'estremo angolo sinistro è raffigurata una figura femminile in abiti orientali e berretto frigio. Essa è stata interpretata come la personificazione del fiume Adonis, le cui acque si tinsero del sangue del giovane cacciatore, e costituisce un chiaro richiamo alle origini orientali del mito.

Ai due lati della scena si trova un'ampia pittura da giardino con alte piante, uccelli, pavoni ed una statuetta di Eros dormiente.

Bibliografia: ZAHN (1828-1859), II, 30; AdI 1838, p. 170; RAOUL-ROCHETTE 1844, pp. 109-134, Tav. 9; PAH (1860-1864), II, P. 332; H. 340; FIORELLI 1875, p. 112; REINACH 1922, p. 64-65, N. 2; RIZZO 1929, Tav. CXXIV; SCHEFOLD 1957, p. 101; PETERS 1963, p. 144, Tav. XXXII, fig. 134; SERVAIS-SOYEZ 1981, n. 35; PPP II p. 152-153; SAMPAOLO 1993, pp. 428-433, figg. 38-44.

VA 2

Adone ferito

Pompei, Casa di Meleagro, VI 9, 2-13

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: peristilio (16)

Associazioni: Narciso -parete N (+), H 1344-; Dioniso e bambino -parete N, (+), H 401; FIORELLI in PAH II, p. 240 "Bacco con Faunetto", MB VIII, tav. LI; BRAGANTINI 1993D, fig.101-; Sileno steso con tirso e Satirello -parete N, (+), H 419; FIORELLI in PAH II, p. 240, BRAGANTINI 1993D, fig. 102-; Venere con amorino -parete N (+), H 303; MB VIII, tav. VI, BRAGANTINI 1993D, fig. 103-.

Con generica provenienza dal peristilio: La lotta tra Eros e Pan alla presenza di Sileno - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9142, H 406, FIORELLI in PAH II, p. 234-; Imeneo - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9320; H 855; FIORELLI in PAH II, p. 234 "un bel giovane in piedi con una face ed una corona di fiori fralle mani"-; Arianna abbandonata - Napoli, Museo Archeologico, inv.9051; H 1227-; Apollo e Dafne - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9534-; Teti che porta le armi ad Achille - Napoli, Museo Archeologico, inv. 8873, H 1320-; Apollo e Dafne - Napoli, Museo Archeologico, inv. 9354; H 214, FIORELLI in PAH II, p. 240-; Nettuno e Amimone (?) - (+) FIORELLI in PAH II, p. 240-; Baccante scoperta da un Fauno -(+), H 545; FIORELLI in PAH II, p. 240-; Perseo e Andromeda -(+), H 1201-2; FIORELLI in PAH II, p. 234-; Satiro con fanciullo che suona la lira -(+), H 441, FIORELLI in PAH II, p. 240 "Pane col suo Genio che suona la siringa", MB X, tav XLII-.

Bibliografia: FIORELLI in PAH II, pp. 224-240; MB VII, pp. 1-16; MB XII, tav, XXXV; FIORELLI 1875, pp. 128-133; MAU 1882, pp. 373-374, 446, 453; OVERBECK – MAU 1884, pp. 307-314; PERNICE 1938, pp. 80-1; SCHEFOLD 1957, pp. 110-114; PPP II, pp. 183-202; MOORMAN 1986, pp. 174-176; PARISE BADONI 1990; BRAGANTINI 1993D; DICKMANN 1999, pp. 164, 180, 186, 198, 206, 212, 222, 226, 238, 270, 302, 316, 334, 350, 357; PESANDO-GUIDOBALDI 2006, pp. 163-4; 183; 186; 448.

L'immagine

Affresco, cm 58 x 53, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9255.

Stato di conservazione: evanido, testimoniato in REINACH 1922, pp. 64-65, n. 5

Cronologia: IV Stile

Descrizione: Il quadro mostra Adone, nudo con un mantello che gli copre la gamba destra, semidisteso fra le braccia di Venere, vestita con un chitone senza maniche ed un mantello sulle gambe, e con un diadema sul capo. La scena si svolge all'aria aperta, in un ambiente caratterizzato da rocce, alberi e alcune strutture architettoniche.

Bibliografia: MB (1824-1857), IX, 37; H 337; ROUX-BARRÈ 1861-1862, II, 55; H 337; FIORELLI 1875, p. 131; OVERBECK-MAU 1884, p. 311; REINACH 1922, pp. 64-65, n. 5; SCHEFOLD 1957, p. 112; BRAGANTINI 1993D p. 717, fig. 113; HODSKE 2007, p. 147, n° 260.

VA 3

Adone ferito

Pompei, Casa della Calce VIII 5, 28

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio.

Ambiente di rinvenimento: ala (6).

Bibliografia: BdI 1883, pp. 230-234; PERNICE 1938, p. 49; MAIURI 1942, pp. 135-136; SCHEFOLD 1957, p. 227; PPP III, pp. 353-355; ESCHEBACH 1993, pp. 383-395; BRAGANTINI 1998; DICKMANN 1999, pp. 139, 211.

L'immagine

Affresco, (†)

Stato di conservazione: perduto; testimoniato da un disegno di F. MORELLI (ADS 886).

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La scena della morte di Adone si svolge all'aria aperta, in un contesto caratterizzato da rocce e da un'alta struttura quadrangolare che si erge alle spalle dei due protagonisti. Venere è nuda, con diadema ed orecchini di perla, ed è in piedi chinata verso Adone, sdraiato su una roccia e seminudo, ad eccezione di un mantello sulla gamba sinistra; è ben visibile una ferita sulla gamba sinistra. Con la mano sinistra, il giovane regge un giavellotto. Accanto alla struttura quadrangolare è un amorino che regge una lancia nella mano sinistra e piange, asciugandosi le lacrime con la mano destra; un secondo amorino, a sinistra, gioca con l'arco con aria indifferente a quanto sta accadendo. Davanti al gruppo di Venere e Adone è un cane seduto, chiaro riferimento alla sfera della caccia.

Bibliografia: MB 1824-1857, IV, 17; BdI 1841, p. 104; ROUX-BARRÉ (1861-1862), III, 105; H 336 (con provenienza dalla Casa del Medico, VIII, 5, 24); REINACH 1922, p. 65, n. 4; SCHEFOLD 1957, p. 227 (con provenienza dalla Casa del Medico, VIII, 5, 24); Disegnatori, p. 113, fig. 58.

VA 4

Venere e Adone Casa di Bacco VII 4, 10

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Associazioni: Micon e Pero (†); Ettore, Andromaca e Astianatte (†).

Ambiente di rinvenimento: ambiente (8).

Bibliografia: PAH II, p. 169; PAH III, p. 73; MB XI, p. 2; FIORELLI 1875, p. 213; SCHEFOLD 1957, p. 179; PPP III, p. 115; SAMPAOLO 1996B.

L'immagine

Affresco, (†), testimoniato da un disegno in ROUX BARRÉ 1861-1862, III, 139.

Stato di conservazione: evanido

Cronologia: IV Stile

Descrizione: Adone e Venere sono seduti presso un basamento cilindrico, in un ambiente caratterizzato da un albero e dei cespugli.

La dea, a destra, è vestita di un chitone a maniche corte ed ha un mantello posato sulle gambe, mentre regge con la mano sinistra una lancia. Adone, a destra, completamente nudo, è assistito da due amorini, uno toccandogli la gamba ed un altro sostenendogli il braccio, mentre un terzo corre verso il gruppo centrale, tenendo le braccia aperte. Dietro le spalle di Venere, in piedi su una roccia un quarto amorino assiste alla scena.

Bibliografia: PAH 1860-1864, II, p. 169; ROUX BARRÉ 1861-1862, III, 139; H 339; FIORELLI 1875, p. 213; REINACH 1922, p. 65, n. 3; SCHEFOLD 1957, p. 179; SAMPAOLO 1996B, p. 980, fig. 3; HODSKE 2007, p. 147, n°452.

VA 5

Venere e Adone

Pompei, Casa del Citarista I 4, 5 - 25

Il contesto

La *domus*: casa con doppio atrio

Ambiente di rinvenimento: triclinio (37), parete N.

Associazioni: Io e Argo (parete N, Napoli, Museo Archeologico, inv. 9557); Selene ed Endimione (parete O, (†), testimoniato da un disegno di A. AURELIO, DAIR 53.600).

Bibliografia: PAH, II, pp. 581-583, 586-7, 661-673; BAN n. s. 2, novembre 1853, pp. 65-72; FIORELLI 1873, pp. 66-9; FIORELLI 1875, pp. 61-68; MAU 1882, pp. 64, 251-252, 335-337, 389-394, 411-413; OVERBECK-MAU 1884, pp. 359-366; ELIA 1937; PERNICE 1938, pp. 68-69; SCHEFOLD 1957, pp. 14-17; DELLA CORTE 1965, pp. 249-265; BASTET DE VOS 1976, pp. 9-10, 25-27, 90; PPP I, p. 9-14; DE VOS – LA ROCCA 1994, pp. 174-177; PESANDO 1997, pp. 27-53; NAPPO 1998; DICKMANN 1999, pp. 119, 356; 361 ss.; PESANDO – GUIDOBALDI 2006, pp. 93-98.

L'immagine

Affresco, (†)

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da un disegno anonimo in ELIA 1937, p. 25, fig. 16.

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La scena si svolge all'aria aperta, in un paesaggio roccioso. Venere e Adone sono rappresentati seduti su una roccia. Il giovane, nudo nella parte superiore del corpo, ha un mantello avvolto intorno alle gambe e alti calzari ai piedi, ed è sdraiato, con la schiena appoggiata alle gambe di Venere, che sembra completamente vestita. Con la mano sinistra regge due giavellotti, mentre con la destra porge un piatto. Venere è interamente ammantata e ha i piedi calzati di sandali. Ulteriori particolari delle figure non erano più riconoscibili già al momento della scoperta, per cui non è facile dire se la gamba del giovane fosse ferita o meno.

Bibliografia: H 330; FIORELLI 1875, pp. 64-65; ELIA 1937, p. 25, fig. 16; SCHEFOLD 1957, p. 16; DE VOS 1990, pp. 130-131, fig. 24; HODSKE 2007, p. 146, n° 23.

VA6

Venere e Adone Pompei, Casa del Forno di ferro VI 13, 6 (7)

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: tablino (7), parete O.

Associazioni: Ercole ed Onfale -parete O, Napoli, Museo Archeologico, s.n.; SAMPALO 1994b, p. 167 fig. 15-; Satiro ed una Menade -parete O, (†)-; Dioniso che si avvicina col suo corteo con Arianna addormentata -parete E, (†)-; Apollo citaredo con una suonatrice di doppio flauto -parete E, (†)-.

Bibliografia: AdI 1838, pp. 160-162; PAH 1860-1864, II, pp. 337-342; FIORELLI 1875, p. 424-426; DELLA CORTE 1954, pp. 97-98; SAMPALO1994B; DICKMANN 1999, pp. 100 ss., 226, 238, 271; A. M. SODO in Storie da un' eruzione, pp. 259-261.

L'immagine

Affresco, (†), cm 58 x 54.

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da un disegno di G. ABBATE (ADS 411).

Cronologia: IV Stile

Descrizione: Venere e Adone i due protagonisti sono rappresentati seduti su un podio. La scena si svolge in un interno, con un'apertura alle loro spalle dal quale si scorgono in lontananza un paesaggio roccioso. Adone è nudo, a parte un mantello che gli copre solo la gamba destra, mentre Venere, alle sue spalle, è ammantata e con il capo velato, e tiene il braccio destro sulla spalla del giovane. Davanti a loro sta un piccolo amorino alato visto di spalle che regge due giavellotti. In basso a destra, ai piedi del podio è un altro amorino appoggiato ad una fiaccola rovesciata, molto probabilmente un'allusione alla morte del giovane.

Bibliografia: AdI 1838, p. 160; PAH (1860-1864), II, p. 341; III, p. 124; H 335; FIORELLI 1875, p. 425; SCHEFOLD 1957, p. 130, con provenienza dal tablino (c); SAMPALO 1994B, p. 166-167, fig. 14.

VA 7

Venere e Adone

Pompei, Casa del Forno di ferro VI 13, 6 (4)

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (4).

Associazioni: medaglione con Leda e il cigno -(†), ADS 412-; medaglione con Satiro e Baccante -(†); ADS 413-.

Bibliografia: AdI 1838, pp. 160-162; PAH 1860-1864, II, pp. 337-342; FIORELLI 1875, p. 424-426; DELLA CORTE 1954, pp. 97-98; SAMPAOLO1994B; Disegnatori p. 268 - 9, fig. 50 – 52; A. M. SODO in *Storie da un' eruzione*, pp. 259-261.

L'immagine

Affresco, (†), cm 53 x 50.

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da un disegno di G. ABBATE (ADS 415).

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La scena si svolge in un ambiente caratterizzato da schematici elementi architettonici e da una grande roccia in primo piano, sulla quale siedono Venere e Adone. Il giovane, nudo nella parte superiore del corpo, con un mantello che gli avvolge la gamba destra e risale sul braccio sinistro, è sdraiato della dea, e si appoggia con il gomito sinistro ad una roccia collocata più in alto. A sua volta anche Venere è nuda nella parte superiore del corpo ed ha le gambe avvolte in un manto, mentre il capo è ornato da un diadema. Le due figure reggono un ampio vassoio, su cui sono adagiati oggetti non meglio identificati, forse frutti.

In primo piano, nell'angolo a sinistra, è rappresentato un piccolo amorino, che reca forse, una benda o un oggetto appuntito di cui sembra toccare la punta. In alto, a destra, si affaccia da una roccia un altro amorino, che osserva la scena portando la mano al mento in un gesto di meditazione, come a presagire la prossima sventura. Ancora più in alto, nell'angolo sinistro, è rappresentata una *Skopià*, secondo la descrizione di HELBIG (H 331) e il disegno di ABBATE, o un altro amorino, secondo la descrizione del FIORELLI (p.424).

Bibliografia: AdI 1838, p. 161; PAH 1860-1864, II, p. 341; III, p. 124; H 331; FIORELLI 1875, p. 424; SCHEFOLD 1957, p. 130, con provenienza dall'atrio (b); SAMPAOLO1994B p. 165, fig. 10; Disegnatori p. 269, fig. 52.

VA 8

Venere e Adone

Pompei, Casa dei Capitelli colorati VII 4, 31-51

Il contesto

La domus: casa a doppio atrio

Ambiente di rinvenimento: esedra (22), parete N

Associazioni: Vendita di amorini (parete S, *in situ*; testimoniato anche da un acquerello di ALA, ADS 624)

Bibliografia: Bdl, 1833, pp. 3, 34, 141-150; 1843, pp. 145-146; PAH II, pp. 264-265, 267-285, 297-300, 320-23; MB IX, 1833, p. 3ss; 1834, p. 1 ss.; FIORELLI 1875, pp. 218-224; PERNICE 1938, pp. 77, 124, 128, 130, 133, 135, 137, 144, 152; SCHEFOLD 1957, pp. 182-185; SCHEFOLD 1957, pp. 87, 125, 155-156, 160, *passim*; DESCOEUDRES 1988; RICHARDSON 1988, pp. 120-124; DESCOEUDRES 1996; PESANDO 1997, pp. 130-135; DICKMANN 1999, pp. 70, 94, 130, 139, 146, 320, 328, 350, 362, 365; PEDRONI – RIBERA 2005; PESANDO – GUIDOBALDI 2006, pp. 216-218.

L'immagine

Affresco (†), cm 46 x 41; testimoniato da una fotografia del 1979 (DESCOEUDRES 1996, fig. 59) e da un acquerello in ZAHN III, tav. 54.

Stato di conservazione: evanido

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La scena si svolge all'aria aperta, sullo sfondo di un paesaggio caratterizzato da alberi e rocce ed un pilastro quadrangolare. Venere e Adone siedono su un masso squadrato. Venere è vestita di un sottile manto, che le copre il capo e le lascia scoperti i seni, ed è adorna di orecchini di perla, mentre Adone, coronato di foglie, con le gambe ricoperte da un manto rosso, tiene nella mano sinistra due giavellotti ed è adagiato sulle gambe dell'amata. Quest'ultima guarda Adone, mentre il giovane osserva la corona che entrambi reggono fra le mani. Sulla sinistra due piccoli amorini alati si tengono per mano.

Bibliografia: MB 1824-1857, XI, 49; ZAHN (1828-1859), III, p. 54; H 329; FIORELLI 1875, p. 219; REINACH 1922, p. 64, n. 6; SCHEFOLD 1957, p. 184, con provenienza dall'oecus (h); PPP, III, p. 123; DESCOEUDRES 1996, pp. 1040-1041, fig. 58-60; HODSKE p. 146, n° 471.

VA 9

Venere e Adone Pompei, Casa di Trittolemo VII, 7, 5

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo (m), parete N

Bibliografia: BdI 1871, p. 233-237, 249-254; GdS (1868-1879), II, pp. 180-182, 225-231, 369-373; MAU 1882, pp. 94, 278, 404-405, 431-434; FIORELLI 1875, pp. 242-245; PERNICE 1938, pp. 82-83; MAIURI 1942, p. 129; SCHEFOLD 1957, p. 193-194; PPP III, pp. 168-162; BRAGANTINI 1997, DICKMANN 1999, pp. 112, 153, 318, 328.

L'immagine

Affresco, (†)

Stato di conservazione: evanido, attestato solo dalla descrizione di scavo (BdI 1871, pp. 249-250; GdS 1868-1879, II, p. 370; SOGLIANO 1879, n. 141).

Cronologia: IV Stile

Descrizione: La dea, nuda nella parte superiore del corpo e con le gambe avvolte in un manto viola, sedeva su una sorta di *kline*, appoggiando il braccio destro sullo schienale, mentre porgeva con la sinistra una conchiglia ad Adone, che le stava seduto accanto. Sulla sinistra, un Amorino assisteva alla scena.

Bibliografia: BdI 1871, pp. 249-250; GdS (1868-1879), II, p. 370; FIORELLI 1875, p. 243; SOGLIANO 1879, n. 141; SCHEFOLD 1957, p. 193; PPP 1986, vol. III, p. 160; BRAGANTINI 1997, p. 240, fig. 16.

MM 1

Medea infanticida Monforte (Portogallo), Villa di Torre de Palma

Il contesto

La *domus*: villa rustica

Ambiente di rinvenimento: triclinio (K4)

Associazioni: quadretti inseriti nello stesso tappeto musivo: Muse, Menade e Satiro, Satiro e Sileno ebbro, due Menadi, Io e Argo, Hermes che sorregge Ercole ebbro, Apollo e Dafne, Ercole e Megara, trionfo di Dioniso, Teseo e il Minotauro.

Bibliografia: HELENO 1962; F. DE ALMEIDA 1970; F. DE ALMEIDA 1972; F. DE ALMEIDA 1973; BLAZQUEZ 1980; MALONEY – HALE 1996; LANCHÀ - ANDRÈ 2000.

L'immagine

Mosaico, m 10, 24 x 6, 25 (tappeto intero); Lisbona, Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia, inv. 999.149.1

Stato di conservazione: ottimo

Cronologia: fine III – inizio IV sec. d. C.

Descrizione: Medea è rappresentata sulla destra, in abiti tragici romani, su di un pulpitum, le mani incrociate all'altezza del ventre per nascondere il pugnale che regge fra le mani; il viso è perduto, ma resta la linea di contorno che permette di intuire che era rivolto alla sua destra. Accanto a lei uno dei suoi figli, vestito un mantello che gli copre solo la spalla sinistra. Sulla sinistra, un uomo, vestito con una tunica variopinta, sui toni del bordeaux, rosa e oro, corre verso di lei impugnando una fiaccola nella mano sinistra ed una frusta nella destra (Giasone?).

Bibliografia: HELENO 1962, p. 330; F. DE ALMEIDA 1970; F. DE ALMEIDA 1972; F. DE ALMEIDA 1973; BLAZQUEZ 1980, p. 137; SCHMIDT 1992, n° 33a; MORAND 1994, p. 237 ss ; MALONEY – HALE 1996; LANCHÀ - ANDRÈ 2000; GHEDINI 2003; LANCHÀ 1997, p. 231 ss.

Fedra, Ippolito e la nutrice
Antiochia (Siria), Casa del Pavimento rosso

Il contesto

La *domus*: pianta sconosciuta

Ambiente di rinvenimento: triclinio (?)

Associazioni: quadretti inseriti nello stesso tappeto musivo: riquadri angolari: Stagioni; pannelli rettangolari: Meleagro ed Atalanta, Venere e Adone, Io ed Argo; riquadro centrale: Medea (?) (Hatay Archaeological Museum, inv. 1018)

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 68-89, tav. XI-XIV, XCVI, CLXXVIIIa, CLXXXIIb; BALTY 1993, pp. 367-8.

L'immagine

Mosaico, 5,70 x 5,80 m (tappeto intero); Hatay Archaeological Museum, inv. 1018

Stato di conservazione: ottimo

Cronologia: metà II sec. d. C.

Descrizione: Da destra è rappresentato Ippolito, vestito da cacciatore, con tunica, mantello, sandali, lancia nella sinistra e corona di foglie fra i capelli, che ha appena gettato a terra le tavolette; al centro, leggermente arretrata, è la nutrice, che indica al giovane Fedra, in piedi sulla sinistra; Fedra, col capo velato, si cinge la vita con un braccio e si porta la mano quasi al viso, a reggere il velo. La scena è chiusa sulla sinistra da una colonnina su cui poggia una statuetta di Venere Anadiomene.

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 71-75, tav. XI; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 48, p. 451; BALTY 1993, pp. 367-8; MUCZNIK 1999, pp. 84; 117; 128.

Fedra e Ippolito
Nea Paphos (Cipro), Casa di Dioniso

Il contesto

La *domus*: casa con peristilio

Ambiente di rinvenimento: ambiente s.n. sul portico O.

Bibliografia: NICOLAU 1963; NICOLAU 1967; ELIADES 1984; MICHAELIDES 1987, pp. 14-21; BALTŲ 1992, pp. 418-421; KONDOLEON 1997.

L'immagine

Mosaico, 1,00 x 1,78 m; *in situ*.

Stato di conservazione: ottimo

Cronologia: seconda metà del III sec. d.C.

Descrizione: Sulla sinistra è rappresentato Ippolito, caratterizzato come cacciatore, nudo con la clamide sulle spalle, gli stivaletti, la lancia nella sinistra e le tavolette nella destra; ai suoi piedi, un cane. Sulla destra, su un trono decorato, è Fedra, riccamente abbigliata, col capo velato, che malinconicamente guarda verso Ippolito. A chiudere la scena sulla destra è un amorino alato con mantello, torcia, arco e frecce.

Bibliografia: LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 35, p. 449; KONDOLEON 1997, pp. 40-50; MUCZNIK 1999, pp. 83; 85; 114; 128; 138.

Fedra e Ippolito
Somerset (Gran Bretagna), Villa di Pitney

Il contesto

La *domus*: villa (?)

Ambiente di rinvenimento: triclinio (?)

Associazioni: quadretti trapezoidali inseriti nello stesso tappeto musivo: Paride ed Elena, Poseidone e Amymone, Mercurio e Menade (?); nel riquadro centrale: Dioniso.

Bibliografia: SMITH 1977, pp. 150-1; LANCHI 1997, pp. 289-290; CUSH - SEAL 2006, pp. 282-4.

L'immagine

Mosaico (†).

Stato di conservazione: perduto, testimoniato da una litografia colorata di Samuel HASSELL del 1828 (SMITH 1977, tav. 3.3).

Cronologia: IV sec. d. C.

Descrizione: la narrazione occupa due dei trapezi che compongono il tappeto musivo. In uno dei trapezi è rappresentata Fedra, seduta, con un mantello che le copre le spalle e scende sulle gambe, in atteggiamento pensoso e con delle tavolette ai piedi; nel trapezio contiguo è Ippolito, nudo con mantello sulle spalle, con una lancia nella mano sinistra, nell'atto di allontanarsi dalla donna.

Bibliografia: SMITH 1977, pp. 150, tav. 3.3; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 36, p. 449; LANCHI 1997, pp. 289-290; CUSH - SEAL 2006, pp. 282-285.

FM 4

Fedra, Ippolito e la nutrice Sinai (Egitto), Villa di Sheik Zouède

Il contesto

La *domus*: villa

Ambiente di rinvenimento: sala (a)

Associazioni: tiaso dionisiaco (registro superiore), Ismailiya Museum inv. 2401.

Bibliografia: CLEDÀT 1915, pp. 21-8; OVADIAH - GOMEZ DE SILVA - MUCZNIK 1991.

L'immagine

Mosaico, Ismailiya Museum inv. 2401.

Stato di conservazione: buono

Cronologia: metà IV - metà V sec. d. C.

Descrizione: Sulla sinistra è Fedra seduta in atteggiamento malinconico all'interno di un'edicola (il palazzo?); a seguire è la nutrice che si avvicina ad Ippolito porgendogli la lettera con su scritto il nome della regina. Seguono i compagni di caccia del giovane, i cani ed i cavalli per la caccia. Fedra, la nutrice ed Ippolito sono designati da iscrizioni in greco che ne indicano il nome.

Bibliografia: CLEDÀT 1915, pp. 21-8; LEVI 1947, p. 80; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 49, p. 452; OVADIAH - GOMEZ DE SILVA - MUCZNIK 1991; MUCZNIK 1999, pp. 83, 112, 117, 128- 131, 133, 138.

VM 1

Venere e Adone Antiochia (Siria), Casa dell'Atrio

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio (?)

Ambiente di rinvenimento: triclinio

Associazioni: Eracle e Dioniso (Worcester Art Museum, inv. 1933.36); Giudizio di Paride (Paris, Musée du Louvre, Ma 3443); Menade danzante (Worcester Art Museum, inv. 33.52.2); Satiro danzante (The Baltimore Museum of Art, inv. 33.52.2).

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 15-25; ELDERKIN 1934, pp. 42-48; CAMPBELL 1988, pp. 20-22; KONDOLEON 2000, pp. 67, 170-179.

L'immagine

Mosaico cm 28 x 73; Wellesley College Museum, inv. 1933.10.

Stato di conservazione: si conserva solo il frammento inferiore

Cronologia: inizio II sec. d. C.

Descrizione: Il mosaico è molto danneggiato nella parte superiore. A sinistra è rappresentata una figura femminile seduta su trono riccamente lavorato con una tunica gialla ed un manto viola, mentre sulla destra, sempre seduto su un trono, sta un giovane, nudo con una clamide che parzialmente gli copre le gambe ed una lancia nella destra. Ai piedi di Adone è un cane, altro riferimento alla sfera della caccia.

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 24-25; ELDERKIN 1934, pp. 42, 47-48; CAMPBELL 1988, pp. 20; KONDOLEON 2000, pp. 67, 174-175, n° 60.

VM 2

Partenza di Adone per la caccia Antiochia (Siria), Casa del Pavimento rosso

Il contesto

La *domus*: pianta sconosciuta

Ambiente di rinvenimento: triclinio (?)

Associazioni: quadretti inseriti nello stesso tappeto musivo: riquadri angolari: Stagioni; pannelli rettangolari: Meleagro ed Atalanta, Fedra e Ippolito, Io ed Argo; quadro centrale: Andromaca e Astianatte (?), Medea (?) (Hatay Archaeological Museum, inv. 1018)

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 68-89, tav. XI-XIV, XCVI, CLXXVIIIa, CLXXXIIb; BALTY 1993, pp. 367-8.

L'immagine

Mosaico, 5,70 x 5,80 m (tappeto intero); Hatay Archaeological Museum, inv. 1018

Stato di conservazione: ottimo

Cronologia: metà II sec. d. C.

Descrizione: La dea è rappresentata stante sulla destra, completamente coperta da un chitone maniche corte variopinto che le copre anche il capo; alle sue spalle si scorge, nonostante le lacune, uno scudo ed una lancia; sulla sinistra è Adone, nudo ad eccezione di un manto che lo cinge dalla vita in su e reca in mano due lance. Sulla sinistra è un tempietto distilo, mentre fra i due amanti si trova un amorino.

Bibliografia: LEVI 1947, pp. 80-82, tav. II a; BALTY 1993, pp. 367-8; SERVAIS – SOYEZ 1981, n° 23.

VM 3

Venere e Adone Lixus (Spagna), Casa di Marte e Rea Silvia

Il contesto

La *domus*: casa ad atrio

Ambiente di rinvenimento: cubicolo

Bibliografia: SICHTERMANN 1954

L'immagine

Mosaico, Tétouan, Museo Archeologico

Stato di conservazione: buono

Cronologia: metà III – metà IV sec. d. C.

Descrizione: Venere e Adone sono rappresentati su un campo bianco, entrambi ornati di fiori (di cui Venere ha un paniere fra le mani); tutto il campo è ornato di amorini.

Bibliografia: SICHTERMANN 1954, pp. 443-449; SERVAIS – SOYEZ 1981, n° 24.

MS 1

Medea a Corinto Berlin, Staatliche Museen, inv. SK 843b

Luogo di rinvenimento: Trovato a Roma nel 1887 a Roma, a 700 metri dal muro della villa davanti a Porta San Lorenzo. Acquistato dal museo nel 1891.

Stato di conservazione: discreto, alcuni piccoli restauri sul braccio di Giasone.

Misure: Alt. 64-66 cm; Largh. 230 cm; Prof. 79 cm; Marmo greco, grigio blu a grossi cristalli con venature scure (GAGGADIS – ROBIN)

Produzione: urbana

Cronologia: fine II sec. d. C. (ASR); 150 d.C. (GAGGADIS – ROBIN).

Descrizione:

Sarcofago : lato frontale: Sulla sinistra compare la scena con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastrino, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

lato breve destro: Due armati.

lato breve sinistro: Domatura dei tori.

Bibliografia: ASR II, n° 200, tav. LXIV; ASR III, 3, p. 562, n° 200; SCHMIDT 1969, p. 21, n° 30, tav. 26-28; KOCH – SICHTERMANN 1982 pp. 159, 262; SCHMIDT 1992, n° 51; GAGGADIS – ROBIN 1994, n°2, pp. 9-10; ZANKER - EWALD 2004, pp. 337-339.

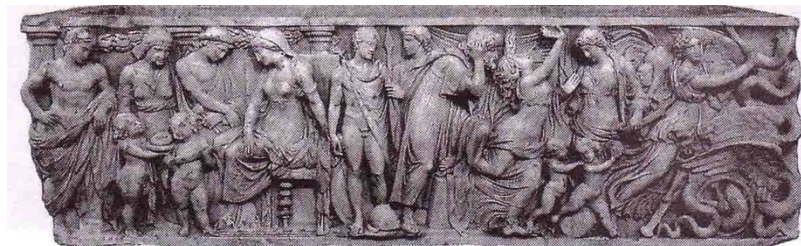


Foto: GAGGADIS – ROBIN, fig. 2.

MS 2

Medea a Corinto Mantova, Palazzo Ducale

Luogo di rinvenimento: Trovato a Roma nel diciassettesimo secolo.

Stato di conservazione: si conserva solo il lato principale; manca la testa di Medea infanticida ed un braccio della nutrice.

Misure: Alt. 65 cm; Largh. 228 cm; Marmo di Carrara (GAGGADIS – ROBIN)

Produzione: urbana

Cronologia: 150 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena, chiusa sullo sfondo da un *parapètesma*, con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastro, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire, dopo un'erma, è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Bibliografia: ASR II, n° 196, tav. LXII; LEVI 1931, n° 189, pp. 90-91, TAV. 102-104; KOCK - SICHTERMANN 1975, p. 41, n° 37, tav. 94.1; JUNG 1984, pp. 59-74, fig. 2; SCHMIDT 1992, n° 56; GAGGADIS – ROBIN 1994, p. 10, n° 3.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.5.

Medea a Corinto

Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 75248

Luogo di rinvenimento: trovato nel 1911 a Roma, in una camera funeraria a N di Porta Maggiore; conteneva tre scheletri.

Stato di conservazione: discreto, con alcune lesioni sulla superficie; mancano il braccio destro di Medea e le braccia del bambino sulla sua spella nella scena del carro.

Misure: Alt. 55 cm; Largh. 210 cm; Prof. 68 cm; Marmo bianco a grana fine, con tracce di dipintura rossa (GAGGADIS – ROBIN)

Produzione: urbana

Cronologia: 160 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena, chiuso sullo sfondo da un *parapétasma*, con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastro, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

lato breve destro: Due armati.

lato breve sinistro: Due armati.

coperchio: Stagioni.

Bibliografia: ASR II, n° 19; ASR III, 3, p. 561-2, n° 200; Musso 1981, p. 138, n° 38; ; KOCH – SICHTERMANN 1982 pp. 160, n° 13; JUNG 1984, pp. 59-74, fig. 3; SCHMIDT 1992, n° 52; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 12-13, n° 8.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.2.

MS 4

Medea a Corinto

Paris, Musée du Louvre, Ma 283, inv. Mr 813

Luogo di rinvenimento: Proveniente dalla collezione Borghese, acquistato dal Louvre nel 1808.

Stato di conservazione: ricomposto da due grandi frammenti.

Misure: Alt. 61 cm; Largh. 228 cm; Prof. 24 cm; Marmo bianco a grossi cristalli (GAGGADIS – ROBIN).

Produzione: urbana

Cronologia: intorno al 150 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastrino, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Bibliografia: ASR II, n°195, tav. LXII; ASR III, 3, p. 561; BARATTE – METZGER 1985, pp. 92-95, n° 34; SCHMIDT 1992, n° 50; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 10-11, n° 4.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.6.

MS 5

Medea infanticida

Antalya, Museo di Antalya, inv. 1003

Luogo di rinvenimento: provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: abrasioni e lesioni su tutta la superficie, in particolar modo sulle teste dei personaggi.

Misure: Alt. 48 cm; Largh. 100 cm; Prof. 61 cm.

Produzione: microasiatica.

Cronologia: 150-155 d. C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: il rilievo mostra ai due lati rispettivamente una donna ed un uomo che si allontanano cercando di portare con sé due fanciulli, al centro una figura femminile seduta, Medea, ed altre due donne in piedi che si allontanano.

Bibliografia: WIEGARTZ 1956, pp. 62-63; FERRARI 1966, pp. 97-98; HIMMELMANN 1980, p. 11; KOCH – SICHTERMANN 1982, pp. 500-502; MWP 1984, pp. 211-213; STEFANIDOU TIVERIOU 1991; MARCADÈ 1982; GAGGADIS - ROBIN 1994, n°11; SIMON 1994, n°26.



Foto: STEFANIDOU TIVERIOU 1991, fig. 1

MS 6

Nozze di Giasone e Medea e Medea a Corinto **Musei Vaticani, inv. 1242**

Luogo di rinvenimento: provenienza sconosciuta, acquistato dal museo all'inizio del diciannovesimo secolo.

Stato di conservazione: angolo inferiore destro mancante. Alcuni restauri sulle teste dei personaggi della prima e seconda scena.

Misure: Alt. 31 cm; Largh. 193 cm; Marmo italiano (GAGGADIS – ROBIN).

Produzione: urbana

Cronologia: 160 d.C.

Descrizione:

Coperchio di sarcofago: Sulla sinistra compare la scena con le nozze di Giasone e Medea, alla presenza di un giovane panneggiato dalla vita in giù che si volta all'indietro. A seguire è la scena della consegna dei doni a Creusa, con Giasone, un personaggio maschile che regge un *parapétasma*, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire, separata da un'erma, è la scena di Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Bibliografia: ASR II, n°194, tav. LXII; ASR III, 3, p. 561, n° 194; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 98, n° 15; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 13, n° 9.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.13.

Episodi della Colchide ed episodi di Corinto
Roma, Catacomba di Pretestato

Luogo di rinvenimento: rinvenuto nelle Catacombe di Pretestato nel 1932

Stato di conservazione: metà sinistra della cassa e del coperchio fortemente frammentarie.

Misure: Alt. 59 cm; Largh. 212 cm; Prof. 64 cm; Marmo bianco-grigio a grana fine (GAGGADIS – ROBIN).

Produzione: urbana

Cronologia: 170 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: a partire da sinistra compaiono la scena della domatura del toro, Giasone che addormenta il drago con l'aiuto di Medea, Medea infanticida e le nozze di Giasone ed un personaggio femminile (Medea o Creusa ?)

lato breve destro: Giasone armato.

lato breve sinistro: morte di Pelia: al centro è rappresentato il calderone, verso cui una delle figlie di Pelia cerca di trascinare il padre, mentre l'altra, un po' arretrata e in piedi dietro il calderone, guarda alla sua destra e solleva la mano in un gesto che denota perplessità e dubbio, per cui può essere interpretata come Alcesti.

coperchio: Stagioni.

Bibliografia: *Atti P.A.R.A.*, Memorie 4, 1938, pp. 44-56; SCHMIDT 1969 p. 10, n° 11, tav. 29; SCHMIDT 1992, n° 50; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 10-11, n° 4.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.16.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.22.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.23.

Medea a Corinto
Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 222

Luogo di rinvenimento: provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: numerose lesioni e abrasioni su tutta la superficie.

Misure: Alt. 60 cm; Largh. 220 cm; Prof. 67 cm; Marmo greco a grana fine, forse pentelico (GAGGADIS – ROBIN).

Produzione: urbana

Cronologia: 170/180 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastrino, la nutrice, un altro personaggio maschile, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Bibliografia: ASR II, n°201, tav. LXV; ASR III, 3, p. 562, n° 201; Musso 1981, pp.138-143, n° 38; SCHMIDT 1992, n° 53; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 18, n° 21.

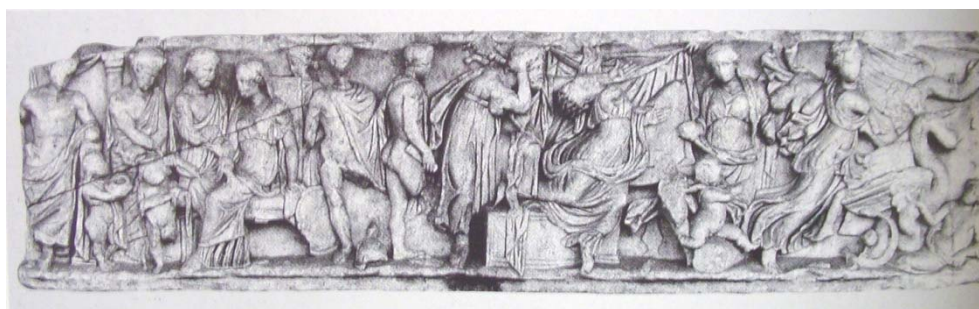


Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.32.

Medea a Corinto
Ancona, Museo Nazionale delle Marche (s.n.)

Luogo di rinvenimento: già a Roma, Stamperia Reale, utilizzato come fontana.

Stato di conservazione: numerose lesioni e abrasioni su tutta la superficie, soprattutto sui visi; restano solo pochi frammenti dei lati brevi.

Misure: Alt. 50 cm; Largh. 219 cm.

Produzione: urbana

Cronologia: 170/180 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena, chiusa in fondo da un *parapétasma*, con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastrino, la nutrice, un altro personaggio maschile, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei; accanto a Medea è un'altra figura femminile, non identificata. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

Bibliografia: ASR II, n°199, tav. LXIII; KOCH – SICHTERMANN 1975, p. 42, n° 38; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 159, 262; SCHMIDT 1992, n° 57; GAGGADIS – ROBIN 1994, p. 17, n° 20.



Foto: GAGGADIS – ROBIN 1994, fig.32.

MS 10

Medea a Corinto

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3257

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: numerose lesioni e abrasioni su tutta la superficie.

Misure: Alt. 71 cm; Largh. 221 cm; Prof. 83 cm.

Produzione: urbana

Cronologia: 170/180 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, panneggiato dalla vita in giù ed appoggiato ad un pilastrino, la nutrice, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, Giasone ed un compagno a colloquio. A seguire è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto ma con la testa leggermente girata verso sinistra, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

lato breve destro: conquista del Vello d'oro

lato breve sinistro: domatura del toro

Bibliografia: DE FRANCISCIS 1967, p. 28; SCHMIDT 1969, p. 45, n° 4; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 18, n° 22.



Foto: GAGGADIS – ROBIN, fig. 35

MS 11

Medea a Corinto

Basel, Antikenmuseum inv. BS 203

Luogo di rinvenimento: provenienza sconosciuta, acquistato nel 1962.

Stato di conservazione: la superficie è ben conservata, presenta una crepa verticale al centro della terza scena; mancano la mano di Creusa morente, un piede di un bambino morto, la testa di Medea infanticida. Manca la metà sinistra del coperchio.

Misure: Alt. 65-55 cm; Largh. 217 cm; Prof. 65 cm; Marmo greco a cristalli di dimensione media, forse microasiatico (GAGGADIS – ROBIN).

Produzione: urbana

Cronologia: 190 d.C. (SCHMIDT 1969); 200/210 d.C. (GAGGADIS – ROBIN)

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Sulla sinistra compare la scena con la consegna dei doni a Creusa, con Giasone, 5 personaggi femminili, i bambini che recano i doni a Creusa, seduta su un trono con le gambe incrociate, la mano destra poggiata sulle gambe e la sinistra sul sedile del trono; Creusa è voltata indietro a guardare la nutrice, alle sue spalle. Al centro è Creusa, in preda alle fiamme: ha il corpo inarcato all'indietro, la bocca spalancata, spesso le fiamme salgono dal capo, come ad indicare che esse nascono dai doni di Medea, la corona ed il peplo; assistono alla scena Creonte, che si porta le mani al capo in segno di disperazione, ed altri quattro personaggi in atteggiamento simile. A seguire, separata da un'erma, è Medea infanticida: Medea è in piedi, vista di prospetto, con la spada già sguainata nella mano, mentre i figli giocano con una palla rincorrendosi davanti a lei. Chiude il rilievo la scena della fuga di Medea sul carro trainato da serpenti: la maga compare in piedi sul carro, voltata all'indietro; reca ancora fra le mani la spada, porta il cadavere di uno dei suoi figli sulla sua spalla sinistra mentre l'altro giace senza vita sul fondo del carro.

coperchio: morte di Apsirto (?); domatura del toro; conquista del Vello d'oro.

Bibliografia: ASR II, n°201, tav. LXV; ASR III, 3, p. 562, n° 201; MUSSO 1981, pp.138-143, n° 38; SCHMIDT 1992, n° 53; GAGGADIS – ROBIN 1994, pp. 18, n° 21; ZANKER - EWALD 2004, pp. 251 ss., pp. 339-341.



Foto: ZANKER - EWALD 2004, p. 251, fig.224.

MS 12

Medea infanticida
Arles, Musée de l'Arles antique, inv. 92.99.45

Luogo di rinvenimento: rinvenuta nel 1782, in un cimitero a E della città.

Stato di conservazione: abrasioni su tutta la superficie.

Misure: Alt. 122 cm; Calcare locale.

Produzione: locale.

Cronologia: fine II- inizio III sec. d.C.

Descrizione:

Gruppo scultoreo: Medea, posta al centro, ha i capelli leggermente scomposti, la veste che le lascia scoperta una spalla; sta per sfoderare la spada e si volta come di scatto alla sua destra, con uno sguardo gelido sottolineato dalle sopracciglia inarcate, verso uno dei bambini che sta aggrappato alla sua veste.

Bibliografia: SCHOPPA 1957; CAPUTO 1957; BENOIT 1959; TOYNBEE 1977, pp. 395-396; CROISILLE 1982, pp. 51-73; SCHIMDT 1992, n° 19; GAGGADIS ROBIN 1994, p. 157-159; GAGGADIS-ROBIN 1996, pp. 157-159.



Foto: SCHMIDT 1992, fig. 19

MS 13

Medea infanticida
Marsiglia, Musée Borely s.n.

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: con alcune abrasioni sulla superficie, manca l'angolo destro.

Misure: Alt. 90 cm; Largh. 158 cm; Prof. 47 cm; Marmo bianco (GAGGADIS-ROBIN)

Produzione: locale

Cronologia: 230-250 d. C.

Descrizione:

Coperchio: al centro del timpano del frontone compare Medea, che tiene la spada ancora rinfoderata nella mano sinistra, ma si volta di scatto alla sua destra, mentre in basso i due figli sono inginocchiati e le tendono le mani, come per fermarla; nei riquadri acroteriali, scene della vita di Edipo.

Bibliografia: ASR II, n° 203, tav. LXV; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 299; SCHMIDT 1992, n° 23; GAGGADIS ROBIN 1994, p. 20, n° 25.



Foto: SCHMIDT 1992, fig. 23.

MS 14

Medea infanticida

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 16.1906.6

Luogo di rinvenimento: Rinvenuto a *Intercisa* (Dunapentele, Pannonia Inferiore)

Stato di conservazione: lacunoso nella parte inferiore e con numerose abrasioni sulla superficie; tracce di colore rosso sui capelli di Medea.

Misure: Alt. cm 85; Largh. cm 63; calcare.

Produzione: locale

Cronologia: entro la metà del III sec. d.C.

Descrizione:

rilievo: figura femminile dal volto rotondo e sorridente ed i capelli raccolti in un ciuffo sulla fronte, che regge una spada.

Bibliografia: *AH* XXXIII 1954. p. 308, n° 193; TOYNBEE 1977, p. 395; SCHMIDT 1992, n°24; GAGGADIS ROBIN 1994, p. 160.



Foto: GAGGADIS ROBIN 1994, fig. 64

MS 15

Medea infanticida

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 62.114.1

Luogo di rinvenimento: Rinvenuto a *Intercisa* (Dunapentele, Pannonia Inferiore).

Stato di conservazione: lesioni ed abrasioni su tutta la superficie; mancano la testa di Medea e del bambino sulla sinistra.

Misure: Alt. cm 54; Largh. 38 cm; pietra locale.

Produzione: locale.

Cronologia: II-III sec. d.C.

Descrizione:

Gruppo scultoreo: Medea, stante, regge con entrambe le mani la spada ancora rinfoderata e rivolta con la punta verso l'altro, mentre ai suoi piedi vi sono i bambini, anch'essi in piedi e in una posa piuttosto statica.

Bibliografia: TOYNBEE 1977, p. 394; CROISILLE 1982, pp. 51-2; SCHMIDT 1992, n°20; GAGGADIS - ROBIN 1994, p. 162, nota 47.



Foto: GAGGADIS ROBIN, fig. 67.

MS 16

Medea infanticida

Budapest, Történeti Museum inv. 54.11.156

Luogo di rinvenimento: *Aquincum* (Pannonia Inferiore), necropoli de Filatori.

Stato di conservazione: lesioni ed abrasioni su tutta la superficie; manca la testa di Medea.

Misure: Alt. 81 cm; calcare.

Produzione: locale.

Cronologia: II-III sec. d.C.

Descrizione:

Gruppo scultoreo: Medea, stante, regge con entrambe le mani la spada ancora rinfoderata e rivolta con la punta verso l'altro, mentre ai suoi piedi vi sono i bambini, anch'essi in piedi e in una posa piuttosto statica.

Bibliografia: TOYNBEE 1977, p. 394; CROISILLE 1982, pp. 51-2; SCHMIDT 1992, n°21; GAGGADIS - ROBIN 1994, p. 162, nota 46.



FOTO: GAGGADIS ROBIN 1994, fig. 66

MS 17
Medea infanticida
Graz, Lapidarium inv.91

Luogo di rinvenimento: rinvenuto a Poetovio (Ptuj)

Stato di conservazione: lesioni ed abrasioni su tutta la superficie; mancano la testa di Medea e dei bambini sulla sinistra.

Misure: Alt. 79 cm; calcare.

Produzione: locale

Cronologia: entro la metà del III sec. d.C.

Descrizione:

Gruppo scultoreo: Medea, stante, regge con entrambe le mani la spada ancora rinfoderata e rivolta con la punta verso l'altro, mentre ai suoi piedi vi sono i bambini, anch'essi in piedi e in una posa piuttosto statica.

Bibliografia: TOYNBEE 1977, p. 395; CROISILLE 1982, pp. 48; SCHMIDT 1992, n°22; GAGGADIS - ROBIN 1994, p. 162, nota 48.



FOTO: GAGGADIS ROBIN 1994, fig. 68

FS 1

Fedra e Ippolito Pisa, Camposanto

Luogo di rinvenimento: provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: ottimo; poche piccole lesioni; manca la testa del cavallo di Ippolito.

Misure: Alt. 64-66 cm; Largh. 230 cm; Prof. 79 cm.

Produzione: urbana (Tipo A).

Cronologia: 180-190 d.C.

Descrizione:

lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta rivolta verso Ippolito col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle, un amorino alla sua sinistra ed uno di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alle sue spalle è un tempietto ed un *parapétasma*; alla sua sinistra sono un'altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata al petto in un gesto di rifiuto; sulla destra è un servo che tiene le redini di un cavallo e vi sono due cani ai suoi piedi. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui in secondo piano corre *Virtus*; accanto a lui sono due cavalieri, uno dietro di lui, ed uno alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani.

lato breve destro: Ippolito nudo, con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra, appoggia la testa alla lancia, mentre un servo sulla sinistra con un bastone in mano tiene per il guinzaglio un cane.

lato breve sinistro: Ippolito nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra tiene le redini di un cavallo, mentre parla con un servo

Bibliografia: *ASR* III 2, n° 164, tav. 52; SCHEFOLD 1976, pp. 769, 790; SICHTERMANN 1992, pp. 33-34, n°26, tav. 55-2; 56-57; KOCK - SICHTERMANN 1975, N°26; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 150, fig. 170; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 55; MUCZNIK 1999, pp. 95-6, 101, 129, 132; Zanker 2002c, p. 187, fig. 147; ZANKER 2003, p. 10-12.



FOTO: ZANKER 2003, p. 10, fig. 2.

Fedra e Ippolito
Roma, Villa Albani, 135

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: si conserva solo il lato frontale.

Misure: Alt. cm 55; Largh. cm 66.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 180 – 190 d.C.

Descrizione:

lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle verso cui rivolge il capo, un amorino alla sua sinistra ed uno di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alla sua sinistra sono un'altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto, alle sue spalle è un tempietto; sulla destra sono due servi, uno dei quali tiene le redini di un cavallo. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui in secondo piano corre Virtus; accanto a lui sono due cavalieri, uno dietro di lui, ed uno alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani.

Bibliografia: KALKMANN 1891, p. 65; REINACH 1909, III, p. 141.1; *ASR* III 2, n° 168, tav. 54; HELBIG 1963, n° 3294; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 150; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 56; MUCZNIK 1999, pp. 90-2, 100, 127, 129, 134, 136.



FOTO: MUCZNIK 1999, fig. 60.

FS 3

Fedra e Ippolito Paris, Louvre Ma 1029

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta; già a Villa Borghese.

Stato di conservazione: si conserva solo il lato frontale.

Misure: Alt. cm 90; Largh. cm 207.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 190 - 200 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con due ancelle alle sue spalle, rivolge lo sguardo verso il basso, un amorino alla sua sinistra ed uno di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alla sua sinistra si trova la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto; alle sue spalle è un tempietto con una statua di Artemide; sulla destra sono quattro servi, tre allineati in secondo piano, ed uno in primo piano che tiene le redini di un cavallo ed ha un cane ai suoi piedi. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui in secondo piano corre un valletto; accanto a lui sono due cavalieri, uno dietro di lui, ed uno alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani. A destra è una statua di divinità barbata.

Bibliografia: ASR III 2, n°170, tav. 55; KOCH – SICHTERMANN 1982 pp. 150-151, fig. 262; BARATTE – METZGER 1985, p. 78-81, n° 27; GHIRON-BISTAGNE 1981, p. 285; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 57; MUCZNIK 1999, pp. 90, 91, 93-4, 100, 101, 103, 127, 129, 136.



FOTO: LINANT DE BELLEFONDS 1990, fig. 57

Fedra e Ippolito
Vaticano, Museo Gregoriano Profano inv. 10400

Luogo di rinvenimento: da una necropoli sulla Via Latina.

Stato di conservazione: buono; il coperchio è molto frammentario.

Misure: Alt. cm 191; Largh. cm 69.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 210 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle verso cui rivolge il capo, Amore e Psiche che si baciano in basso alla sua sinistra ed un amorino di fronte a lei appoggiato ad una fiaccola rovesciata; alla sua sinistra sono un'altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto, alle sue spalle è un tempietto; sulla destra sono due servi, uno dei quali tiene le redini di un cavallo. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui in secondo piano corre Virtus; accanto a lui è una divinità locale, mentre un cacciatore è alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani.

lato breve destro: Ippolito nudo con la clamide a cavallo con una lancia nella mano destra (ZANKER 2003, p. 327).

lato breve sinistro: Ippolito, nudo con la clamide sulle spalle, fa un'offerta ad un altare di Artemide (ZANKER 2003, p. 327).

coperchio: scene di caccia.

Bibliografia: ASR III 2, n°167, tav. 54; SICHTERMANN 1992, pp. 34-5, n°27; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n°58; MUCZNIK 1999, pp. 90-2, 101, 129, 134, 136, ZANKER 2003, pp. 326-328.



FOTO: ZANKER 2003, p. 326

Fedra e Ippolito
Roma, Chiesa di San Clemente

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: ottimo

Misure: Alt. cm 63; Largh. cm 203.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 210 - 220 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema volta verso un'ancella alle sue spalle, un amorino di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alle sue spalle è ed un *parapétasma*; alla sua sinistra sono un'altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso Fedra in un gesto di rifiuto; sulla destra è un servo che tiene le redini di un cavallo e vi sono due cani ai suoi piedi. A sinistra della colonna, ora perduta, è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle; alle sue spalle è una divinità locale, mentre un cacciatore sta alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani.

Bibliografia: LAWRENCE 1976; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°59; MUCZNIK 1999, pp. 90-2, 100, 127, 129; ZANKER 2002c, pp. 189-190, fig. 150.



FOTO: LINANT DE BELLEFONDS, fig. 59

FS 5

Fedra e Ippolito Roma, Villa Doria Pamphilj

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta, già collezione Della Valle.

Stato di conservazione: lacunoso nella parte centrale, lesioni e abrasioni su tutta la superficie.

Misure: Alt. cm 62; Largh. cm 200; Prof. 53 cm.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 230 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle, verso cui rivolge il capo, Amore e Psiche che si baciano in basso alla sua sinistra ed un amorino di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alla sua sinistra sono un'altra ancella, un uomo anziano e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata (ora perduta) in un gesto di rifiuto; sulla destra sono due servi che camminano verso destra e Virtus che tiene le redini di un cavallo. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui corrono Virtus ed un altro cacciatore a cavallo, mentre in basso un cacciatore cade insieme al suo cavallo; dalla destra proviene il cinghiale che travolge fra le sue zampe un cervo; dietro il cinghiale, in secondo piano, è un cacciatore.

Bibliografia: KALKMANN 1891, p. 65; ASR III 2, n° 166, tav. 53; REINACH 1909, III, p. 244.3-5; CALZA 1977, pp. 154-155, n° 152, tav. 114; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 60; KOCK - SICHTERMANN 1975, p. 35, n°28, tav. 55.1; MUCZNIK 1999, pp. 90-1, 100.



FOTO: MUCZNIK 1999, fig. 67.

Fedra e Ippolito
Firenze, Uffizi inv. 98

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: alcune piccole abrasioni sulla superficie.

Misure: Alt. cm 55; Largh. cm 212, Prof. 66 cm.

Produzione: urbana (Tipo A)

Cronologia: 230-240 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema, una spalla scoperta, con un'ancella che si porta le mani alla testa alle sue spalle verso cui rivolge il capo, un amorino di fronte che rivolge verso di lei la fiaccola; alla sua sinistra altre due ancelle, una che guarda verso destra ed una verso sinistra, alzando un braccio in segno di disapprovazione, al posto del tempietto è una colonna sormontata da una vaso (vedi *domus V 2, 10*); al centro è la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, appoggiato ad un cavallo, le volge le spalle alla nutrice e si porta la mano al mento in segno di meditazione; sulla destra sono due servi, una con la lancia ed uno che tiene per il guinzaglio due cani. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui corrono Virtus ed un altro cacciatore a cavallo; dalla destra proviene il cinghiale che travolge fra le sue zampe un cervo; dietro il cinghiale, in secondo piano, è un cacciatore.

Bibliografia: KALKMANN 1891, p. 65; ASR III 2, n°171, tav. 55; REINACH 1909, p. 31; KOCK - SICHTERMANN 1975, p. 35, n° 29; SCHEFOLD 1976, p. 770; GHIRON-BISTAGNE 1981, p. 236; GHIRON BISTAGNE 1982, p. 38; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°; MUCZNIK 1999, pp. 90-2, 131.



FOTO: MUCZNIK 1999, fig. 66.

Fedra e Ippolito
Benevento, Museo del Sannio, inv. 513

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: lesioni e abrasioni su tutta la superficie.

Misure: Alt. cm 65; Largh. cm 175.

Produzione: locale (Tipo A)

Cronologia: 230-250 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle verso cui rivolge il capo, un amorino di fronte a lei appoggiato sulle sue ginocchia; alle sue spalle è un *parapétasma* al centro c'è la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto, alle sue spalle è un tempietto; sulla destra è un servo che tiene le redini di un cavallo ed ha ai suoi piedi un cane. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui in secondo piano c'è Virtus; un altro cacciatore è in secondo piano rispetto al cinghiale, attaccato da un cane.

Bibliografia: *ASR* III 2, n° 169; REINACH 1909, n°6; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 65; GHIRON-BISTAGNE 1982, nota 23; MUCZNIK 1999, pp. 90-1, 100, 127, 129, 136.



FOTO: MUCZNIK 1999, fig. 64a.

FS 9

Fedra e Ippolito Capua, Duomo

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: discreto, poche abrasioni sulla superficie.

Misure: Alt. cm 87; Largh. cm 281; Prof. 76 cm.

Produzione: locale (Tipo A).

Cronologia: 230-240 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da un'esile colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato, il diadema e lo scettro, con un'ancella alle sue spalle, un amorino di fronte a lei che tende una fiaccola verso il suo viso; alle sue spalle è un *parapétasma* al centro c'è la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto e lo sguardo rivolto verso destra; fra Ippolito e la nutrice, in secondo piano è un servo; sulla destra è un servo che tiene le redini di un cavallo ed ha ai suoi piedi un cane. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui c'è Virtus; un altro cacciatore è in secondo piano rispetto al cinghiale, attaccato da un cane.

Bibliografia: ASR III 2, n° 165, tav. 53; KALKMANN 1891, p. 65; REINACH 1909, p. 14.1; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 66; MUCZNIK 1999, pp. 90-1, 100, 129, 133.



FOTO: MUCZNIK 199, fig. 94.

FS 10

Fedra e Ippolito Napoli, Museo Archeologico Nazionale, s.n.

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta

Stato di conservazione: lesioni e abrasione su tutta la superficie, lacunoso nella parte superiore.

Misure: Alt. cm; Largh. cm.

Produzione: locale (Tipo A)

Cronologia: 230-250 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Il rilievo è diviso a metà da una colonna. A destra della colonna è Fedra seduta col capo velato ed il diadema con un'ancella alle sue spalle verso cui rivolge il capo (?), un amorino di fronte a lei appoggiato alle sue ginocchia; alla sua sinistra sono un'altra ancella e la nutrice che si avvicina ad Ippolito, nudo con un mantello sulla spalla sinistra, con la mano alzata verso la nutrice in un gesto di rifiuto, alle sue spalle è un tempietto; sulla destra un servo che tiene le redini di un cavallo. A sinistra della colonna è Ippolito a cavallo, nudo con la clamide sulle spalle ed una lancia nella mano destra; accanto a lui corre Virtus; accanto a lui sono due cavalieri, uno dietro di lui, ed uno alle spalle del cinghiale, attaccato dai cani.

Bibliografia: ASR III 2, n° 173, tav. 56; RUESCH 1908, n° 655; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 151; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 67.



FOTO: LINANT DE BELLEFONDS, fig. 67.

Fedra e Ippolito
Beirut, Museo archeologico inv. 447

Luogo di rinvenimento: dalla necropoli di Tiro.

Stato di conservazione: lesioni ed abrasioni; quasi del tutto perduto il coperchio.

Misure: Alt. cm 136; Largh. cm 206; Prof. 90 cm.

Produzione: attica.

Cronologia: 250-275 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: a partire da sinistra, vi sono Afrodite che indica ad Eros, inginocchiato su un pilastrino e pronto a scoccare una freccia, Fedra, seduta col capo chino e la mano sinistra al petto, mentre la destra è presa dalla nutrice, in piedi sulla destra; quest'ultima ha il capo volto verso Ippolito, seduto con una lancia nella destra. A seguire è un servo con un cinghiale sulle spalle, mentre la scena si conclude sulla destra con un cavallo che si abbevera. Il gruppo di Fedra e quello di Ippolito sono divisi fra loro da un tempietto di Artemide, accanto al quale è un giovanetto che alza un martello.

lato breve destro: Bellerofonte con Pegaso (ROGGE 1995, tav. 80, fig. 1)

lato breve sinistro: la ninfa Peirene e una sfinge (Rogge 1995, tav. 82, fig. 1).

coperchio: spiovente.

Bibliografia: M. CHEHAB in *BullMusBeyruth* 21, 1968, pp. 45-49, fig. 27-30; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 393-394, fig. 425; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 17-8, 127-133, 159, 161, tav. 45; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n° 25; ROGGE 1995, n° 56, p. 151; MUCZNIK 1999, pp. 95, 102, 103, 127, 132-3, 135-6; ZANKER 2002c, p. 192-193, fig. 151.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 76 fig. 1.

FS 12

Fedra e Ippolito

Istanbul, Museo Archeologico, inv. 125

Luogo di rinvenimento: da Tessalonica.

Stato di conservazione: lesioni e abrasioni su tutta la superficie; mancano le teste di tutti i personaggi, tranne quelle di Afrodite e Fedra.

Misure: Alt. cm 110; Largh. cm 110; Prof. cm 235.

Produzione: attica.

Cronologia: ultimo quarto del II d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: a partire da sinistra, Afrodite che indica ad Eros, inginocchiato su un pilastro e pronto a scoccare una freccia, Fedra, seduta col capo chino e la mano sinistra al petto, mentre la destra è presa dalla nutrice, in piedi sulla destra; quest'ultima ha il capo volto verso Ippolito, seduto con una lancia nella destra. A seguire è un servo con un cinghiale sulle spalle, mentre la scena si conclude sulla destra con un cavallo che si abbevera. Il gruppo di Fedra e quello di Ippolito sono divisi fra loro da un tempietto di Artemide, accanto al quale è un giovanetto che alza un martello.

lato breve destro: Teseo che abbandona Arianna a Nasso.

lato breve sinistro: una sfinge.

lato posteriore: aquila con ghirlande e sfingi.

Bibliografia: *ASR* III, 2, n° 144; GIULIANO 1962, n° 219; GIULIANO – PALMA 1978, p. 21, n° 2; KOCH – SICHTERMANN 1982 pp. 393, 417, 435, 440, n° 38; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 101, 128, 159, 169, 179, tav. 46.1, 47.1-4; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 26; ROGGE 1995, n° 59, p. 153; MUCZNIK 1999, pp. 100-101, 127, 132, 135; ZANKER 2002c, p. 192.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 76, n°1

Fedra e Ippolito
Tiro, Necropoli inv. 330

Luogo di rinvenimento: Necropoli di Tiro.

Stato di conservazione: lesioni e abrasioni su tutta la superficie; le statue sul coperchio sono acefale.

Misure: Alt. cm 110; Largh. cm. 235; Prof. 104.

Produzione: attica.

Cronologia: secondo quarto del III d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: al centro è Ippolito che parla con la nutrice che gli porge le tavolette; a destra che a sinistra sono i compagni di caccia di Ippolito.

lato breve destro: Fedra con la nutrice, due amorini e delle ancelle

lato breve sinistro: morte di Ippolito sotto il carro.

lato posteriore: scena di caccia

coperchio: coppia di defunti.

Bibliografia: CHEHAB in *BullMusBeyruth* 21, 1968, pp. 50, 75, 82, tavv. 31-35; J. B. WARD PERKINS, *BullMusBeyruth* 22, 1969, p. 112; GIULIANO – PALMA 1978, p. 46, n° 2; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 372; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 22, 33135, 1600, 174, 179; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 70, n° 11, n° 118; ROGGE 1995, n° 70, p. 157; MUCZNIK 1999, pp. 98-99, 103-104, 135.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 88, fig. 4.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 105, fig.1.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 101, fig.1.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 109, fig.2.

Fedra e Ippolito
Agrigento, Chiesa di San Nicola

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta.

Stato di conservazione: ottimo

Misure: Alt. cm 118; Largh. cm 228; Prof. 110.

Produzione: attica

Cronologia: secondo quarto del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: al centro è Ippolito che parla con la nutrice che gli porge le tavolette; a destra che a sinistra sono i compagni di caccia di Ippolito.

lato breve destro: morte di Ippolito sotto il carro.

lato breve sinistro: Fedra con la nutrice, due amorini e delle ancelle

lato posteriore: scena di caccia

Bibliografia: ASR III 2, n° 152; ASR III, 3, p. 571; G. RODENWALT in AA, p. 599 ss, tav. 3-5; TUSA 1957, p. 21ss, tavv. 1-9; ARENA 1963; MATZ 1966, p. 25; HIMMELMANN 1970, n°1, p. 7; GIULIANO – PALMA 1978, p. 30, n° 10, tav. 76; GHIRON BISTAGNE 1981, p. 279, fig. 3; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 289; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 137, 146, 174, 179; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 87, n° 10, n° 119; ROGGE 1995, n° 47, p. 148; MUCZNIK 1999, pp. 98-99, 101, 103-104, 133- 135.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 89, fig.1.

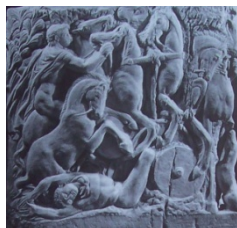


FOTO: ROGGE 1995, tav. 104 fig.1.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 100, fig.3



FOTO: ROGGE 1995, tav. 109, fig.1.

Fedra e Ippolito
San Pietroburgo, Ermitage A 452

Luogo di rinvenimento: da una necropoli sulla Via Aurelia a Roma.

Stato di conservazione: ottimo; il braccio della nutrice è di restauro.

Misure: Alt. cm ; Largh. cm.

Produzione: attica

Cronologia: secondo quarto del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: al centro è Ippolito che parla con la nutrice che gli porge le tavolette; a destra che a sinistra sono i compagni di caccia di Ippolito.

lato breve destro: morte di Ippolito sotto il carro.

lato breve sinistro: Fedra con la nutrice, due amorini e delle ancelle

lato posteriore: scena di caccia

Bibliografia: ASR III 2, n°, 154, tav. 48; G. RODENWALT, in AA 1940, p. 605, tav. 6; GIULIANO 1962, n°350; GIULIANO – PALMA 1978, p. 45, n° 1; GHIRON BISTAGNE 1981, p. 278; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 394; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 138-140, 142-3, 146; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 88, 12, 117; ROGGE 1995 n° 64 p. 154; MUCZNIK 1999, p. 98-99, 103-4, 135.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 89, fig.2.



FOTO: ROGGE 1995, tav,104, n°2



FOTO: ROGGE 1995, tav, 100, n°1



FOTO: ROGGE 1995, tav. 110, fig.1.

FS 16

Fedra e Ippolito Woburn Abbey

Luogo di rinvenimento: Provenienza sconosciuta; già a Frascati, Villa Aldobrandini, a Woburn Abbey dal 1815.

Stato di conservazione: si conservano solo due frammenti del lato frontale.

Misure: Alt. cm 119; Largh. cm 282.

Produzione: attica

Cronologia: secondo quarto del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: il frammento di sinistra mostra quattro cacciatori; il frammento di destra, Fedra seduta e sostenuta dalla nutrice mentre un'ancella le solleva il velo; seguono due cacciatori, fra cui Ippolito.

Bibliografia: ASR III 2, n°156; GIULIANO 1962, n° 419; KOCH – SICHTERMANN 1982, pp. 395 ss, 458; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 33, ROGGE 1995 n° 73, p. 158



FOTO: ROGGE 1995, tav. 87, fig. 2

FOTO: ROGGE 1995, tav. 87, fig. 1

FS 17

Fedra e Ippolito Tarragona, Museo 15.492

Luogo di rinvenimento: rinvenuto nel 1948 a Tarragona, al largo di Punta del Mora.

Stato di conservazione: lesioni e abrasioni su tutta la superficie; quasi tutti i personaggi sul rilievo frontale sono acefali.

Misure: Alt. cm 111; Largh. cm 207, Prof. cm 111.

Produzione: attica.

Cronologia: metà del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Ippolito al centro che parla con la nutrice, la quale, in secondo piano, gli porge le tavolette; a destra e a sinistra sono i compagni di caccia di Ippolito.

lato breve destro: scena non identificata; sono rappresentati in sequenza una donna (la nutrice?) con tavolette che prende per le spalle un'altra donna, due uomini nudi, un cavallo ed un cane.

lato breve sinistro: trasporto del cervo cacciato.

Bibliografia: GARCÍA Y BELLIDO 1949, p. 244, n°262, tav. 199-200; IDEM in *AJA* 54, 1950, pp. 395-397; H. SICHTERMANN in *AA* 1954, pp. 422-430; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 394-396; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 139, 143-4, 160; ROGGE 1995 n° 68 p. 156; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°90, 120.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 89, fig.3.



FOTO: ROGGE 1995, tav.107, fig.2.



FOTO: ROGGE 1995, tav.107, fig.2.

FS 18

Fedra e Ippolito Marsa Susa –Apollonia, Museo di Apollonia s.n.

Luogo di rinvenimento: da Apollonia, Mausoleo bizantino.

Stato di conservazione: lesioni e abrasioni su tutta la superficie; lacunoso in più punti.

Misure: Alt. cm 90; Largh. cm 205; Prof. cm 87.

Produzione: attica

Cronologia: metà del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Fedra seduta con un'ancella che le solleva il velo ed una alle sue spalle, verso la quale è voltata, ed un amorino davanti al trono; al centro, il gruppo di Ippolito e la nutrice, a cui seguono cinque cacciatori con un cavallo.

lato breve destro: sulla destra Fedra, in piedi a destra, osserva Ippolito ed i suoi compagni in palestra, caratterizzata da un'erma ed un vaso.

lato breve sinistro: Teseo seduto a destra volge lo sguardo verso Fedra in piedi accanto a lui, ed a cui seguono Ippolito, un compagno di caccia ed un cane

lato posteriore: scena di caccia

Bibliografia: G. GOODSCHILD in *LibyaAnt*, 2, 1965, p. 138; GIULIANO – PALMA 1978, pp. 33-34, n° 2, tav. 31, 74-75; KOCH – SICHTERMANN 1982 p. 395, 398; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 147, 153, 156-157; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 52; 13; 81; 98; ROGGE 1995 n° 49 p. 149; MUCZNIK 1999, pp. 94, 101-3, 132, 136.



FOTO: ROGGE 1995, tav.97, fig.1-2.



FOTO: ROGGE 1995, tav.108, fig.2.



FOTO: ROGGE 1995, tav.103, fig.1.



FOTO: ROGGE 1995, tav.111, fig.1.

Fedra e Ippolito
Arles, Musèe Lapidaire d'Art Païen, inv. P 541

Luogo di rinvenimento: rinvenuto a Trinquetaille (Arles) nel 1891.

Stato di conservazione: discreto.

Misure: Alt. cm 100; Largh. cm 234, Prof. cm 93.

Produzione: attica.

Cronologia: 250-260 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: Fedra seduta con di fronte un amorino con torcia; segue il gruppo di Ippolito e la nutrice, mentre a destra sono i compagni di Ippolito, fra cui forse una seconda volta il giovane.

lato breve destro: due cacciatori, uno a piedi ed uno a cavallo, forse Ippolito.

lato breve sinistro: Teseo seduto a sinistra che guarda Ippolito, al centro del rilievo con la nutrice a fianco, dietro la quale si vede un'ancella con tavolette; a destra è Fedra, in gesto di meditazione, mentre a sinistra sono due cacciatori ed un cavallo.

lato posteriore: scena di caccia.

coperchio: togato recumbente su *kline*.

Bibliografia: ASR III 2, n° 160; J.B. WARD PERKINS in JRS 46, 1956, pp. 10-16, tav. 1; GIULIANO – PALMA 1978, pp.33-34, n°2, 74-75; GHIRON BISTAGNE 1981, p. 280 ss; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 395; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 146-147, 153-156, 160, tav. 56.3, 58.1, 59.3, 60.2, 61; GHIRON BISTAGNE 1983, p. 86; ROGGE 1995, n° 50 p. 150; LINANT DE BELLEFONDS 1990, N°53, 14, 99; MUCZNIK 1999, pp. 101-3, 128, 130, 135; GAGGADIS ROBIN 2005, p. 35 ss.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 96, fig. 1



FOTO: ROGGE 1995, tav. 103, fig. 2



FOTO: ROGGE 1995, tav. 108, fig.1



FOTO: ROGGE 1995, tav. 96, fig. 1

Fedra e Ippolito
Beirut, Museo inv. 4229 - 30

Luogo di rinvenimento: dalla necropoli di Tiro.

Stato di conservazione: poche lesioni nella cassa; fortemente lacunoso le due statue di recumbenti sul coperchio.

Misure: Alt. cm 104; Largh. cm 230.

Produzione: attica

Cronologia: metà del III sec. d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: compaiono in sequenza quattro cacciatori, Ippolito che tiene per le briglie un cavallo, Fedra seduta voltata verso la nutrice che le porge le tavolette; ai piedi del trono di Fedra è un amorino e sulla destra sono tre ancelle.

lato breve destro: Ippolito con un compagno, la nutrice e Teseo, seduto, col capo volto alle sue spalle a guardare verso Fedra.

lato breve sinistro: Ippolito con un cavallo, la nutrice e tre compagni di caccia.

lato posteriore: tori aggrediti da leoni.

coperchio: coppia di recumbenti su *kline*.

Bibliografia: BERNHARDT 1976, p. 72, fig.; CHEHAB in BullMusBeyruth 35, 1985, 527-528, tav. 97-99; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 25-6, 151-2, 160, tav. 59.1; LINANT DE BELLEFONDS 1990 n°32, 91, 97; ROGGE 1995 n° 57, p. 152; MUCZNIK 1999, pp. 95, 97, 102, 127, 132.3, 135-6.



FOTO: ROGGE 1995, tav. 84, fig.1



FOTO: ROGGE 1995, tav. 106, fig.1



FOTO: ROGGE 1995, tav. 102, fig.1

FS 21

Fedra e Ippolito Parigi, Louvre, MA 2294

Luogo di rinvenimento: dalla Via Aurelia, vicino Chiarone (fra Cosa e Montalto).

Stato di conservazione: discreto, poche abrasioni sulla superficie.

Misure: Alt. cm 102; Largh. cm 220; Prof. 102 cm.

Produzione: urbana (Tipo B)

Cronologia: 290-300 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: sulla sinistra si trova Fedra, volta all'indietro con alle spalle un *parapétasma*. Più avanti sono un 'ancella e la nutrice, la quale si rivolge ad Ippolito, che tiene in una mano le tavolette e nell'altra un'ancia; accanto al giovane sono un cavallo ed i servi, ed ai piedi un cane. Sulla destra del rilievo compare invece Teseo, seduto, a cui si avvicina un compagno di Ippolito che gli annuncia la morte del giovane ed una donna con un bambino fra le braccia.

Bibliografia: ASR III 2, n° 161; REINACH 1909, II, p.263, fig. 1; BARATTE – METZGER 1985, pp. 81-84, n° 28; GHIRON BISTAGNE 1981, p. 38; GHIRON BISTAGNE 1982, p. 285, n°49, fig. 8; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 68; Mucznik 1999, pp. 93-94, 102-103.



FOTO: LINANT DE BELLEFONDS 1990 fig. 68.

FS 22

Fedra e Ippolito
Roma, Museo Nazionale Romano, 112444

Luogo di rinvenimento: Via Attendolo, vicino alla Via Prenestina.

Stato di conservazione: ottimo.

Misure: Alt. cm 77; Largh. cm 209; Prof. cm 71.

Produzione: urbana (Tipo B)

Cronologia: 290-300 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: sulla sinistra si trova Fedra, volta all'indietro in dialogo con un'ancella; alle spalle delle donne è un *parapétasma*. Più avanti sono un'altra ancella e la nutrice che si rivolge ad Ippolito, il quale tiene in una mano le tavolette e nell'altra un lancia; accanto al giovane sono un cavallo ed i servi, ed ai piedi un cane. Sulla destra del rilievo compare invece Teseo, seduto, a cui si avvicina un compagno di Ippolito che gli annuncia la morte del giovane ed una donna con un bambino fra le braccia.

coperchio: spiovente, con maschere acroteriali.

Bibliografia: SCHEFOLD 1975, p. 771; KOCK - SICHTERMANN 1975, n°30; Musso 1981, 1, pp. 12-17; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 69; MUCZNIK 1999, pp. 93-94, 102-103, 127, 136; ZANKER 2002c; ZANKER 2003, pp. 328-329.

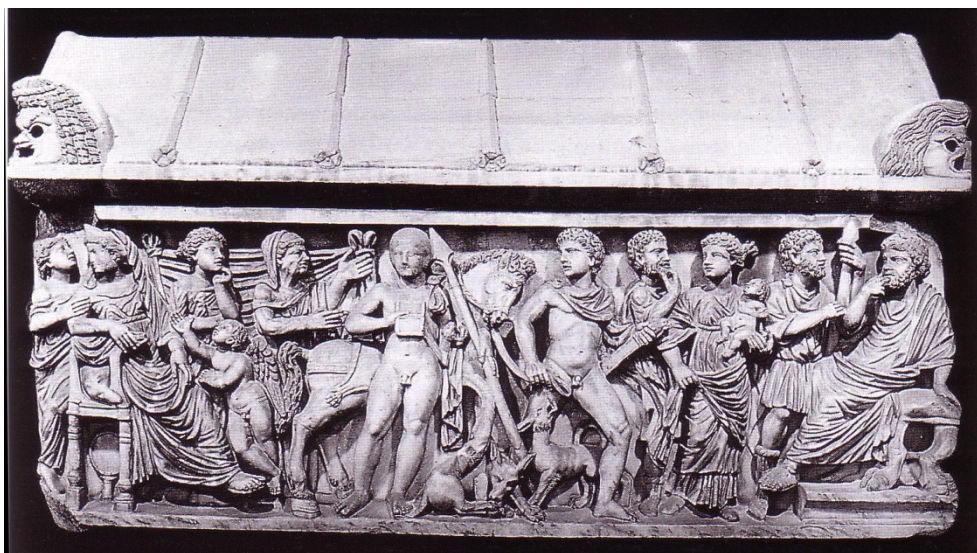


FOTO: ZANKER 2002c, p. 135, fig. 146.

FS 23

Fedra e Ippolito Split, Museo Archeologico, D 29

Luogo di rinvenimento: Salona.

Stato di conservazione: ottimo.

Misure: Alt. cm 105; Largh. cm 284; Prof. cm 86.

Produzione: urbana (Tipo B).

Cronologia: 290-300 d.C.

Descrizione:

Sarcofago: lato frontale: sulla sinistra si trova Fedra, volta all'indietro in dialogo con un'ancella; alle spalle delle donne è un *parapétasma*. Più avanti sono un'altra ancella e la nutrice che si rivolge ad Ippolito, il quale tiene in una mano le tavolette e nell'altra un lancia; accanto al giovane sono un cavallo ed i servi, ed ai piedi un cane. Sulla destra del rilievo compare invece Teseo, seduto, a cui si avvicina un compagno di Ippolito che gli annuncia la morte del giovane ed una donna con un bambino fra le braccia.

coperchio: coppia recumbente su *kline* (probabilmente non pertinente).

Bibliografia: ASR II, 2, n° 263; N. CAMBI in AA 1977, pp. 453-455, n° 9, fig. 135-137; KOCH – SICHTERMANN 1982, p. 152; LINANT DE BELLEFONDS 1990, n° 70; MUCZNIK 1999, pp. 93-94, 102-103, 127, 136; ZANKER 2002c; ZANKER 2003, p. 328.

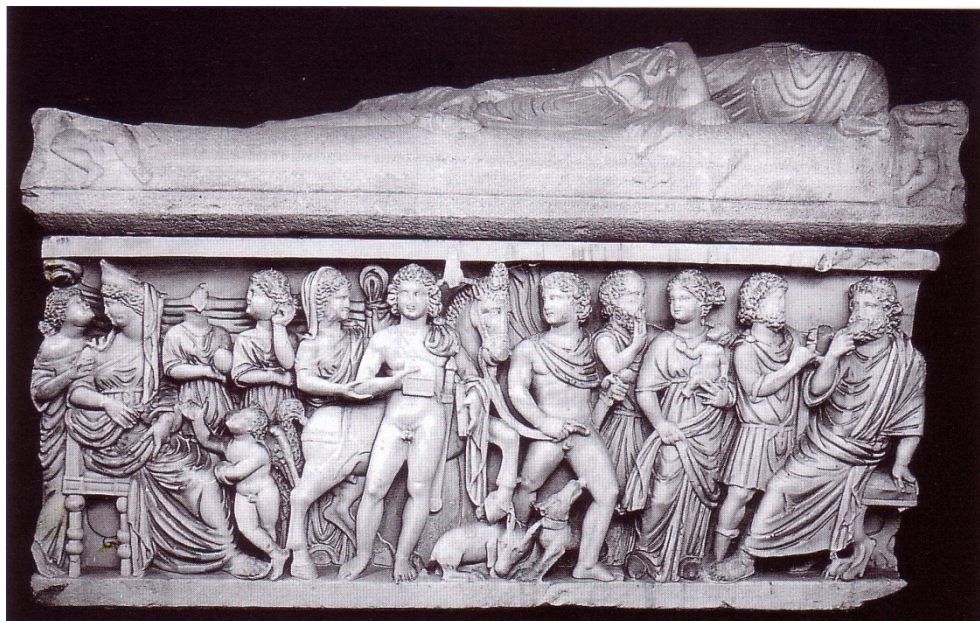


FOTO: LINANT DE BELLEFONDS 1990, fig. 70

BIBLIOGRAFIA

(Le abbreviazioni delle riviste sono quelle adottate dall'ARCHÄOLOGISCHE BIBLIOGRAPHIE)

ABAD 1982

L. ABAD, La pintura romana en España, Alicante 1982

ABBONDANZA 2001

L. ABBONDANZA, *Immagini della phantasia. I quadri di Filostrato fra pittura e scultura*, in RM 108, 2001, pp. 111-134.

ADAMO MUSCETTOLA 1992

S. ADAMO MUSCETTOLA, *I Nigidi Mai di Pompei. Far politica tra l'età neroniana e l'età flavia*, Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte, ns 14, 1991-92, pp. 193-218.

ALLROGGEN BEDEL 1977

A. ALLROGGEN-BEDEL, *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia)*, RM 84, 1977 pp. 27-89.

ALLROGGEN BEDEL 2001

A. ALLROGGEN BEDEL, *Gli affreschi delle ville di Stabiae*, in D. CAMARDO - A. FERRARA (a cura di) Stabiae. Dai Borbone alle ultime scoperte, Castellammare di Stabia (NA) 2001, pp. 51-58.

ALLROGGEN BEDEL 1993

A. ALLROGGEN BEDEL, *Dokumente des 18 Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, in CronErcol 13, 1993, pp. 139-158.

Alessandro

Alessandro, Storia e Mito, Catalogo della mostra, Roma 1995.

AMADASI 1966

M. AMADASI, in EAA vol. VII, Roma 1966, s.v. *Tiro*, pp. 877-879.

AMBROSETTI 1961

G. AMBROSETTI, in EAA, vol. IV, Roma 1961, s.v. *Ifigenia*, pp. 93-96.

ANDERSON 1985

J. K. ANDERSON, Hunting in ancient world, Univ. of California Press, Berkley- Los Angeles –London 1985.

ANDRAE – JUNG 1977

B. ANDRAE, H. JUNG, *Vorläufige tabellarische. Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jhs. n. Chr.*, in AA 1977, p 432-436.

ANDRONICOS 1984

M. ANDRONICOS, Vergina. The royal tombs and the ancient city, Atene 1984.

ARCE 1986

J. ARCE, *El mosaico de "las metamorfosis" de Carranque (Toledo)*, in MM 27, 1986 p 365-374, tavv. 67-72.

ARCELLASCHI 1990

A. ARCELLASCHI Médée dans le theatre latin d'Ennius à Sénèque, Roma 1990.

ARENA 1963

M. S. ARENA, *Sulla cronologia di un sarcofago agrigentino con la rappresentazione del mito di Fedra*, in Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli, 38, 1963, pp. 105-110.

ARNHEIM 1962

R. ARNHEIM, Arte e percezione visiva, (trad. it. a cura di G. DORFLES), Milano 1962.

AURIGEMMA 1954

S. AURIGEMMA, La Basilica sotterranea Neopitagorica di Porta Maggiore in Roma, Roma 1954.

AURIGEMMA 1958

S. AURIGEMMA, L'Italia in Africa : Tripolitania, vol. I, I monumenti d'arte decorativa, tomo II, Le pitture d'età romana, Roma 1958.

AURIGEMMA 1961

S. AURIGEMMA, La Basilica sotterranea Neopitagorica di Porta Maggiore in Roma, Roma 1961.

AYMARD 1935

J. AYMARD, *La légende de Bellérophon sur un sarcophage du Musée d'Alger*, MEFRA 52, 1935 pp 1443-184.

AYMARD 1951

J. AYMARD, Essai sur les chasses romaines, des origines a la fin du siècle des Antonins, Paris 1951.

ATALLAH 1966

W. ATALLAH, Adonis dans la littérature et l'art grecs, Paris 1966.

BALDASSARRE 1981

I. BALDASSARRE, *Piramo e Tisbe: dal mito all'immagine*, in L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat, Collection de l'École Française de Rome 55, 1981, pp. 337-51.

BALL 2003

L.F.BALL, The Domus Aurea and Roman architectural revolution, Cambridge Univ. Press 2003.

BALTY 1993

J. BALTY, *La mosaïque au Proche Orient I*, in ANRW, II, 12, 2, Berlin 1993, pp. 347-429.

BARATTE – METZGER 1985

F. BARATTE, C. METZGER, Musée du Louvre, Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne, Paris 1985.

BARBET 1985

A. BARBET, La peinture murale romaine, Paris 1985.

BASTET - DE VOS 1979

F. L. BASTET, M. DE VOS, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano, Roma 1979.

BAUDISSIN 1911

W. BAUDISSIN, Adonis und Esmun: eine Untersuchung zur Geschichte des Glaubens an Auferstehungsgötter und an Heilgötter, Leipzig 1911.

BENOIT 1959

F. BENOIT, *La légende de Médée à Arles et à Marseille*, in RA 1959 II, p. 137-146

BERGER-DOER 1990

G. BERGER-DOER, in LIMC vol. V, 1, Zürich – München 1990, s.v. *Kanake*, pp. 950-951.

BERGER-DOER 1992A

G. BERGER-DOER, in LIMC vol. VI, 1, Zürich – München 1992, s.v. *Kreousa*, pp. 120-127.

BERGER-DOER 1992B

G. BERGER-DOER, in LIMC vol. VI, 1, Zürich – München 1992, s.v. *Myrrha*, pp. 691-693.

BERGMANN 1996

B. BERGMANN, *The pregnant moment. Tragic wives in roman interior*, in N. BOYMEL KAMPEN, B. BERGMANN (a cura di), Sexuality in ancient art: Near East, Egypt, Greece, and Italy, Cambridge University Press, 1996, pp. 199-218.

BERGMANN 1999

B. BERGMANN, *Rhythms of recognition: mythological encounters in roman landscape painting*, in F. De Angelis, S. Muth, Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Ubensvelt, Atti del Convegno del DAI, Roma 19-20 febbraio 1998, Palilia 6-Roma 1999, pp. 81-107.

BERNHARDT 1976

K. H. BERNHARDT, Der alte Libanon, Wien – Munich 1976.

BEYEN 1951

H. G. BEYEN, *The workshops of the "Fourth Style" at Pompeii and in its Neighborhood*, in Studia Archeologica Gerardo van Hoorn oblata, Leiden 1951.

BIANCHI 1977

L. BIANCHI, *Ercole e il leone su una stele del museo di Alba Iulia, e la fortuna dei temi mitologici nell'area del medio Danubio*, in RendLinc 1977, serie VIII, vol. XXXII, fasc. 7-12, pp. 599-622.

BIANCHI BANDINELLI 1960

R. BIANCHI BANDINELLI in EAA vol. III, Roma 1960, s.v. *Fabullus*, p 564-567.

BIANCHI BANDINELLI 1969

R. BIANCHI BANDINELLI, Roma. L'arte romana nel centro del potere, (trad. it.) Roma 1969.

BIANCHI BANDINELLI - TORELLI 1986

R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *Etruria – Roma*, Torino 1986.

BIEBER 1961

M. BIEBER, The history of the Greek and Roman theatre, Princeton 1961.

BIELEFELD 1973

E. BIELEFELD, *Die Niobide Chiaramonti*, Pantheon 31, 1973

BIONDI 1843

L. BIONDI, I Monumenti Amaranziani illustrati, appendice a Museo Chiaramonti, III, Roma 1843.

BLANCKENHAGEN 1968

P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Daedalus and Icarus on Pompeiian walls*, in RM 75, 1968, pp. 106-143.

BLAZQUEZ 1980

J. M. BLAZQUEZ, *Los mosaicos romanos de Torre de Palma*, in AEA, 53, 1980, pp. 125-150.

BLAZQUEZ 1984

J. M. BLAZQUEZ, *Mosaicos baquicos de la Peninsula Iberica*, in AEA 57, 1984, pp 69-96.

BLAZQUEZ 1986

J. M. BLAZQUEZ, *La mitología en los mosaicos hispano-romanos*, in AEA 59, 1986, pp. 101-134.

BLOME 1992

P. BLOME, *Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs*, in Giornate Pisane, Atti del IX Convegno della F.I.E.C., in StItFilCl 10, 1992, pp. 1061-1073.

BOARDMANN 1988

J. BOARDMAN, in LIMC, vol. IV, 1, Zürich- München 1988, s.v. *Hercules*, pp. 738-796.

BOBER - RUBINSTEIN 1986

P.P. BOBER, R.O. RUBINSTEIN, Renaissance Artist and Antique Culture, London 1986

BONGHI JOVINO 1984

M. BONGHI JOVINO, Ricerche a Pompei. L'insula 5 della Regione VI, dalle origini al 79 d.C., vol. I, Roma 1984

BONIFACIO 2001

G. BONIFACIO, *La villa di Arianna*, in In Stabiano, catalogo della mostra, Castellamare di Stabia 2001 pp. 29-30.

BORDA 1958

M. BORDA, La pittura romana, Milano 1958

BOURDIEU 1970

P. BOURDIEU, Zur Soziologie der symbolische Formen, Frankfurt 1970.

BRAGANTINI – DE VOS 1981

I. BRAGANTINI, M. DE VOS, *Tra il III e il IV Stile, ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana*, in Pompei 1748-1980, pp. 119-129.

BRAGANTINI 1993A

I. BRAGANTINI, *VI 9, 6-7 (Casa dei Dioscuri)*, in PPM, vol. IV, Roma 1993, pp. 860-1003.

BRAGANTINI 1993B

I. BRAGANTINI, *VI 1, 7 (Casa delle Vestali)*, in PPM, vol. IV, Roma 1993, pp. 5 -49.

BRAGANTINI 1993C

I. BRAGANTINI, *VI 5, 2*, PPM, vol. IV, Roma 1993, pp. 290 - 294.

BRAGANTINI 1993D

I. BRAGANTINI, *VI 9, 2-13 (Casa di Meleagro)*, in PPM, vol. IV, Roma 1993, pp. 660-818.

BRAGANTINI 1994

I. BRAGANTINI, *VI 14, 42 (Casa dell'Imperatrice di Russia)*, in PPM, vol. V, Roma 1994, pp. 409-425.

BRAGANTINI 1995

I. BRAGANTINI, *Problemi di pittura romana*, in AnnAstorAnt 1995, N.S 2, pp. 175-196.

BRAGANTINI 1996

I. BRAGANTINI, *Distribuzione dei rivestimenti pavimentali a Pompei in età imperiale*, Atti del III colloquio AISCOR, Roma 1996, pp. 531-540.

BRAGANTINI 1997

I. BRAGANTINI, *VII 16, (Ins. Occ.), 10 (Scavo del Principe di Montenegro)*, in PPM, vol. VII, Roma 1997, pp. 840-844.

BRAGANTINI 1998

I. BRAGANTINI, *VIII 5, 28 (Casa della Calce)*, in PPM vol. VIII, Roma 1998, pp. 611-618.

BRAGANTINI 1999A

I. BRAGANTINI, *XI 3, 5-24 (Casa di Marcus Lucretius)*, in PPM, Roma 1999, vol. IX, pp. 141-313.

BRAGANTINI 1999B

I. BRAGANTINI, *domus IX 5, 14-16*, in PPM, Roma 1999, vol. IX, pp. 600-669.

BRAGANTINI - PARISE BADONI 1994

I. BRAGANTINI, F. PARISE BADONI, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, in DialA 1994, pp. 119 ss.

BRAGANTINI 2001

I. BRAGANTINI, *Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alceste*, in MEFRA 113, 2001, pp. 799-822.

BRAGANTINI [2003](#)

I. BRAGANTINI, *La decorazione delle tombe romane in età imperiale*, in [JRA 16, 2, 2003, pp.516-520](#), recensione a F. FERAUDI GRUÉNAIS, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Wiesbaden, 2001 ([PALILIA](#), 9).

BRAGANTINI 2004

I. BRAGANTINI, *Una pittura senza maestri: la tradizione della pittura parietale romana*, in JRA 17, pp. 131-145.

BRILLIANT 1987

R. BRILLIANT, Narrare per immagini, (trad. it) Firenze 1987.

BRILLIANT 1992

R. BRILLIANT, *Roman Myth / Greek Myth: Reciprocity and Appropriation on a Roman Sarcophagus in Berlin*, in Giornate Pisane. Atti del IX Convegno della F.I.E.C. (24 - 30 agosto 1989), in StItFilCl, serie III, 10, 1992, pp. 1046-1059.

BROWN 1988

P. R. L. BROWN, The body and society, New York 1988.

BUSCHHAUSEN 1988

H. BUSCHHAUSEN, *La sala dell'Ippolito, presso la chiesa della Vergine Maria*, in M. PICCIRILLO (a cura di), I mosaici di Giordania, Roma 1988.

CAGIANO DE AZEVEDO 1956

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *La Chrestographia*, in ArchCl 8, 1956, pp.24-28.

CALZA 1977

R. CALZA, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977.

CAMARDO - FERRARA 1989

D. CAMARDO, A. FERRARA, Stabiae. Le ville, Castellammare di Stabia 1989.

CAMARDO 2001

D. CAMARDO, *La Villa di Arianna a Stabiae*, in D. CAMARDO - A. FERRARA (a cura di) Stabiae. Dai Borbone alle ultime scoperte, Castellammare di Stabia (NA) 2001, pp. 75-84.

CAMPBELL 1988

S. CAMPBELL, The mosaics of Antioch, Toronto 1988.

CANCIANI 1994

F. CANCIANI, LIMC, vol. VII 1, Zürich – München 1994, s.v. *Scylla* II, p 793.

CARCOPINO 1939

J. CARCOPINO, La vita quotidiana a Roma, (trad. it.) Bari 1999 (ed. or. Paris 1939).

CARCOPINO 1944

J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Parigi 1944.

CAPECCHI 1975

G. CAPECCHI, *Le statue antiche della Loggia dei Lanzi*, in Bollettino d'Arte 60, 1975, pp. 169-178.

CAPUTO 1957

G. CAPUTO, *Thusnelda combattente, non Medea*, in PP 52, 1957, p. 60-65.

CASTRÈN - FIEMA – VIITANEN 2005

P. CASTREN, Z. T. FIEMA, E-M. VIITANEN, *Expediitio Pompeiana Universitatis Helsigiensis. The 2002 Fielwork season*, in M. P. GUIDOBALDI, P. G. GUZZO, Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano, Atti del convegno Internazionale, Napoli 2005, pp. 367-370.

CATALOGO MANN I, 1

Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, vol. I (i mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori), a cura dell'Archivio Fotografico Pedicini, Roma 1989.

CHUVIN 1987

P. CHUVIN, *Observations sur les reliefs du théâtre de Hieropolis. Thèmes agonistiques et légendes locales*, RA 1987, p 97-108.

CLEDAT 1915

J. CLEDAT, *Fouilles a Cheik Zouède*, AnnServAntÉg, 15, 1915, pp. 21-8.

COARELLI 1994

F. COARELLI, Roma, Guida archeologica, Milano 1994 (ed. or. 1974).

COARELLI 1996

F. COARELLI, Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana, Roma 1996.

COLPO 2007

I. COLPO, *Circolazione di schemi nella formazione del repertorio mitologico di IV Stile a Pompei: l'immagine di Endimione seduto*, in C. GUIRAL (a cura di) Circulaciòn de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Atti del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Zaragoza, 21 – 25 settembre 2004, Zaragoza 2007, pp. 49-58.

CORALINI 2001

A. CORALINI, Hercules domesticus. Immagini di Ercole nella case della regione vesuviana, Napoli 2001.

COSH - SEAL 2006

S. R. COSH, D. S. SEAL, Roman mosaics of Britain, vol. II, South West Britain, London 2006.

CROISILLE 1982

J.M. CROISILLE, Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens, Bruxelles 1982

DACOS 1963

N. DACOS, La découverte de la Domus Aurea e la formation des grotesques à la renaissance, London –Leiden 1963.

DACOS 1968

N. DACOS, *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, in DialArch 1968, II, vol. 2, pp. 210-219.

DAWSON 1944

C. M. DAWSON, Romano-Campanian mythological landscape painting, Yale University Press 1944.

DE ALMEIDA 1970

F. DE ALMEIDA, *O mosaico dos cavalos (Torre de Palma)*, in AP 4, 1970, pp. 263-276.

DE ALMEIDA 1972

F. DE ALMEIDA, *Torre de Palma (Portugal). A basilica paleocristiã e visigótica*, in AEA 45-47, 1972-1974, pp. 103-112.

DE ALMEIDA 1973

F. DE ALMEIDA, *Sur quelques mosaïques du Portugal*, CMGR, II, 1973, pp. 219-226.

DE ANGELI 2004

S. DE ANGELI, *Studi preliminari su Tor Marancia I. Gli scavi ottocenteschi di Luigi Biondi e il tempio di Liber presso la via Ardeatina*, in Daidalos 6, 2004, pp. 203-229, tav. LXXXVIII-XCII.

DE CARO 1979

S. DE CARO, *Attività a Pompei*, in CronPom V, 1979, pp. 174-179.

DE CARO 1984

S. DE CARO, *Ifigenia in Aulide su una brocca fittile da Pompei*, in BdA 69, 1984, pp. 39-50.

DE CARO 1994

S. DE CARO, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli 1994.

DE CARO 1999

S. DE CARO, Museo archeologico nazionale di Napoli, Napoli 1999.

DE CARO 2001

S. DE CARO, Museo Archeologico Nazionale, Napoli 2001.

DE CAROLIS 2000

E. DE CAROLIS, Dei ed eroi nella pittura pompeiana, Roma 2000.

DE FRANCISCIS 1960

A. DE FRANCISCIS in EAA, Roma 1960, vol IV, s.v. *Fedra*, pp. 612-613.

DE FRANCISCIS 1963

A. DE FRANCISCIS, Il Museo nazionale di Napoli, Cava dei Tirreni 1963.

DE FRANCISCIS 1967

A. DE FRANCISCIS, Guida al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli 1967.

DELCOR 1978

M. DELCOR, *Le problème des jardins d'Adonis dans Isaïe 17, 9-11 à la lumière de la civilisation syro-phénicienne*, in Syria. Revue d'art oriental et d'archéologie 55 1978, pp. 371-394.

DELLA CORTE 1965

M. DELLA CORTE, Case ed abitanti di Pompei, Napoli 1965.

DE ROMANIS 1822

A. DE ROMANIS, Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito, Roma 1822.

DESCOEUDRES 1988

J. P. DESCOEUDRES, *Did some Pompeians return to their city after the eruption of Mount Vesuvius in A.D. 79? Observations in the House of the Coloured Capitals*, in Ercolano 1738 - 1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno internazionale, Roma 1988, pp. 165-178.

DESCOEUDRES 1996

J. P. DESCOEUDRES, *VII 4, 31-51 (Casa dei capitelli colorati)*, in PPM, vol. VI, Roma 1996, pp. 996-1107.

DE SIMONE 2002

A. DE SIMONE, *Villa Arianna. Configurazione delle strutture della basis villae*, in Stabiae. Storia e architettura. 250° anniversario degli scavi di Stabiae 1749 – 1999, Atti del Convegno, Roma 2002, pp. 41-52.

DETIENNE 1972

M. DETIENNE, Les jardin d'Adonis, Paris 1972.

DEVAMBEZ 1955

G. DEVAMBEZ, *Le motif de Phèdre amoureuse sur un stèle thasienne*, in BCH 79, 1955, pp. 121-135.

DE VOS - LA ROCCA 1994

A. e M. DE VOS, E. LA ROCCA, Pompei, Guida archeologica, Milano 1994 (ed. or. 1976).

DE VOS 1980

M. DE VOS, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, testo italiano di Arnold DE VOS, (EPRO 84), Leiden 1980.

DE VOS 1981

M DE VOS, *La bottega dei pittori di Via del Castricio*, in I. BRAGANTINI, F. PARISE BADONI, M. DE VOS (a cura di), Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione, Catalogo della Mostra, Roma, *Curia Senatus* 1981, pp. 119-150.

DE Vos 1990A

M. DE VOS, *I 6, 11 (Casa dei Quadretti teatrali)*, in PPM vol. I, Roma 1990, pp. 361-396.

DE Vos 1990B

M. DE VOS, *I 4, 5-25 (Casa del Citarista)*, in PPM I, Roma 1990, pp. 117-177.

DE VOS 1992

M. DE VOS, *Mito e realtà nei quadri a soggetto teatrale*, in StitFilCl III, 1992, pp. 1074-1085.

DE VOS 1994

M. DE VOS, Forschungen zur Villa Albani, vol. IV, Berlin 1994.

DICKMANN 1999

J. A. DICKMANN, Domus frequentata. Anspruchsolles Wohnen im pompejanischer Stadthaus, München 1999.

Disegnatori

La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX, PPM, Roma 1995.

D'ORSI 1968

L. D'ORSI, Gli scavi archeologici di Stabiae, Milano 1968.

DUNBABIN 1999

K. M. D. DUNBABIN, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge 1999.

DWYER 1991

E. DWYER, *The pompeian atrium house in theory and in practice*, in E. K. GAZDA (a cura di), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula, London 1991.

ELDERKIN 1934

G.W. ELDERKIN, Antioch-on-the-Orontes, I, Princeton 1934.

ELIA 1932

O. ELIA, Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli, Roma 1932.

ELIA 1937

O. ELIA, Le Pitture della casa del Citarista, "Monumenti della pittura antica scoperti in Italia", sez. III, La Pittura ellenistico-romana, Pompei, Fascicolo I, Roma 1937.

ELIA 1951

O. ELIA, *Scoperte di dipinti a Stabiae*, in Bollettino d'Arte 1951, pp. 40-48.

ELIA 1957

O. ELIA, Pittura di Stabia, Napoli 1957.

ELIA 1966

O. ELIA, in EAA, vol. VII, Roma 1966, s.v. *Stabiae*, pp. 459-463.

ELIADES 1984

G. ELIADES, The House of Dionysos, Paphos 1984

ELSNER 1995

J. ELSNER, Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge University Press 1995.

ELSNER 2000

J. ELSNER, *Making myth visual: the Horae of Philostratus and the dance of the text*, in RM 107, 2000, pp. 253-278.

ESCHEBACH 1993

J. ESCHBACH, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji, Köln 1993.

ESSEN 1954

C. C. VAN ESSEN, La topographie de la Domus Aurea Neronis, Amsterdam 1954.

EWALD 2003

B. C. EWALD, *Sarcophagi and senators: the social history of Roman funerary art and its limits*, JRA 16, 2, 2003, recensione a WREDE 2001.

EWALD 2004

B. C. EWALD, *Men, muscle and myth: Attic sarcophagi in the cultural context of the Second Sophistic*, in B. BORG (a cura di), Paideia. The world of the Second Sophistic, Berlin – New York 2004, pp. 229-267.

FABBRINI 1982

L. FABBRINI, *Domus Aurea. Il piano superiore del quartiere orientale*, MemPontAcc, 14, 1982, pp. 5-24.

FABBRINI 1983

L. FABBRINI, *Domus Aurea. Una nuova lettura planimetrica del palazzo sul colle Oppio*, Città e architettura nella Roma imperiale. Atti del seminario del 27 ottobre

1981 nel 25° anniversario dell'Accademia di Danimarca, Odense 1983, pp. 169-185.

FABBRINI 1986

L. FABBRINI, *I corpi edilizi che condizionarono l'attuazione del progetto del palazzo Esquilino di Nerone*, in RendPontAc, 58, 1985-86, pp. 129-179.

FAEDO 1981

L. FAEDO, *I sarcofagi romani con muse*, in ANRW, II, 12,2, Berlin - New York 1981 (1974), pp. 65-155, tavv. I-XXV.

FAUTH 1964

W. FAUTH, Hippolytus und Phaedra, Berlin 1964.

FERNÁNDEZ GALIANO 1984

D. FERNÁNDEZ GALIANO, *El triunfo de Dioniso en los mosaicos hispanorromanos*, in AEA 57, 1984, pp. 97-120.

FERNÁNDEZ GALIANO 1987

D. FERNÁNDEZ GALIANO, *The Villa of Maternus at Carranque*, in CMGR V 1987, pp. 199-210.

FERNÁNDEZ GALIANO 1989

D. FERNÁNDEZ GALIANO, *La villa de Materno*, in Mosaicos romanos, Actas de la Iª Mesa Redonda ispano - francesa sobre mosaico romano en España (Madrid 1985), Madrid 1989, pp. 255-269.

FERNÁNDEZ GALIANO 1991

D. FERNÁNDEZ GALIANO, *La villa de Materno*, in RArq 127, 1991, pp. 26-36.

FERNÁNDEZ GALIANO 1994

D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Mosaicos de la Villa de Carranque: un programa iconográfico*, in CMGR VI 1994, pp. 317-326.

FERRARO 1979

S. FERRARO, *Le ville di Stabiae*, in Pompei 79. XIX Centenario, Roma 1979, pp. 95-109

IORELLI 1873

G. IORELLI, Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872, Napoli 1873.

IORELLI 1875

G. IORELLI, Descrizione di Pompei, Napoli 1875.

FITTSCHEN 1992

K. FITTSCHEN, *Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischen Mythen auf römische Sarkophagen*, in Giornate Pisane, Atti del IX Convegno della F.I.E.C., in StItFilCl 10, 1992, pp. 1046-1059.

FOUCAULT 1988

M. FOUCAULT, The history of sexuality, III, New York 1988.

FRAZER 1906

J. G. FRAZER, Adonis, Attis, Osiris, studies in the history of oriental religion, London 1906.

FREDRICK 1995

D. FREDRICK, *Beyond the Atrium to Ariadne: Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House*, ClAnt 14, 1995, pp. 266-287.

FRIEDLANDER 1939

P. FRIEDLANDER, Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza, Città del Vaticano 1939.

FRIEDRICH 1978

P. FRIEDRICH, The meaning of Aphrodite, Chicago – London 1978.

FRÖHLICH 1991

T. FRÖHLICH, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen“ pompejanischen Malerei, in RM, zweiunddreissigstes ergänzungsheft, Mainz 1991.

GABELMANN 1986

H. GABELMANN, in LIMC, vol. III 1, Zürich – München 1986, s.v. *Endymion*, pp. 728-743.

GAGGADIS-ROBIN 1994

V. GAGGADIS-ROBIN, Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale, École française de Rome 1994.

GAGGADIS-ROBIN 1996

V. GAGGADIS-ROBIN, *Observations sur la statue de Médée à Arles*, in Mélanges C. Vatin, Aix-en-Provence 1996, pp. 152-159.

GAGGADIS-ROBIN 2005

V. GAGGADIS-ROBIN, Les Sarcophages païens du Musée de l'Arles antique, Editions du Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, Arles 2005.

GALLI 1906

F. GALLI, *Medea corinzia nella tragedia classica e nei monumenti figurati*, in AttiRAccNapoli 24, 1906.

GALLO 1988

A. GALLO, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata*, in RStPomp 1988 – 2, pp. 57-80.

GARCÌA Y BELLIDO 1949

A. GARCÌA Y BELLIDO, Esculturas romanas de Espana y Portugal, Madrid 1949.

GEOMINY 1997

W. A. GEOMINY, in LIMC, vol. VI, 1, Zürich - München 1997, s.v. *Niobidai*, pp. 914-929.

GHEDINI 1997

F. GHEDINI, *Dioniso, la vite, la vendemmia nella produzione musiva dell'Africa romana*, in Ostraka 2, 1997, pp. 215-247.

GHEDINI 1997B

F. GHEDINI, in EAA, II suppl., vol. V, Roma 1997, s.v. *Trasmissione delle iconografie. Grecia e mondo romano*, pp. 824-837.

GHEDINI 2003

F. GHEDINI in Ostraka XII, 1, 2003, p. 123-6, recensione a LANCHI - ANDRÈ 2000.

GHIRON-BISTAGNE 1981

P. GHIRON-BISTAGNE, *Il motivo di Fedra nell'iconografia e la "Fedra" di Seneca*, *Dioniso* 52, 1981, pp. 261-306.

GHIRON BISTAGNE 1982

P. GHIRON-BISTAGNE, *Phèdre ou l'amour interdit: essai sur la signification du «motif de Phèdre» e son evolution dans l'antiquité classique*, Klio 64, 1982, pp. 29-49.

GHIRON BISTAGNE 1983

P. GHIRON-BISTAGNE, *Le motif de Phèdre. Deux exemples d'un schéma iconographique classique utilisé dans l'art hellénistique et romain*, in PRAKTIKA, (Twelfth International Congress of Classical Archeology, Athens 1983) Athens 1988, pp. 82-87.

Giardino dipinto

Il giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro, Catalogo della mostra, Firenze 1991.

GIULIANO 1962

A. GIULIANO, Il commercio dei sarcofagi attici, Roma 1962

GIULIANO 1981

A. GIULIANO (a cura di), Museo Nazionale Romano. Le sculture, Roma 1981.

GIULIANO – PALMA 1978

A. GIULIANO, B. PALMA, La maniera ateniese di età romana: i maestri dei sarcofagi attici, ROMA 1978.

GRASSINGER 1997

D. GRASSINGER, Die mythologischen Sarkophage. 1, Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen, Berlin 1999.

GRASSINGER 1997B

D. GRASSINGER, *Jason und Kreusa?*, in Das Haus lacht vor Silber. Die Bronzeplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr, Bonn 1997, pp. 125-138.

GRECO 2005

E. GRECO (a cura di), Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Scuola Archeologica Italiana di Atene, 30 giugno – 1 luglio 2003), Atene 2005.

GREVE 1877

W. GREVE, De Adonide, Leipzig 1877.

GUADAGNO 1988

G. GUADAGNO, *I graffiti dell'Aedes Augustalium, documenti per l'accesso all'augustalità*, in CronErcol 18, 1988, pp. 199-203.

GUATTANI 1817

G. A. GUATTANI, in *Escavazioni*, in Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma per il MDCCCXVI, vol. VI, Roma 1817, pp. 119-123.

GUATTANI 1819

G. A. GUATTANI, in *Ulteriori scoperte negli scavi di Tor Marancio*, in Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma per il MDCCCXVII, vol. VII, Roma 1819, pp. 19-23.

GUIDOBALDI - OLEVANO 1998

F. GUIDOBALDI, F. OLEVANO, *Sectilia pavimenta dell'area vesuviana*, in P. PENSABENE (a cura di), "Marmi Antichi", II (Studi Miscellanei 31), 1998, pp. 223-240.

GURY 1986

F. GURY, *La forge du destin. A propos d'une série de peintures pompéiennes du IVe style*, in MEFRA 98, 1986, pp. 427-489.

GURY 2006

F. GURY, *De l'Amazone blessé au martyr de saint Sébastien. La postérité du geste de la disponibilité a l'Autre*, in Iconografia 2005 : immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, Atti del convegno internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006.

GURY 2007

F. GURY, *Le geste de la disponibilité a l'Autre. Circulation ed adaptation d'un schéma de la statuaire grecque dans la peinture murale, le stuc e le mosaïque*, in C. GUIRAL (a cura di) Circulaciòn de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Atti del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Zaragoza, 21 – 25 settembre 2004, Zaragoza 2007, pp. 49-58.

HAMPE 1981

R. HAMPE, in LIMC, vol. I, 1, Zürich - München 1981, s.v. *Alexandros*, pp. 494-529.

HANFMANN 1951

G. M. A. HANFMANN, The Season Sarcophagus in the Dumbarton Oakes, 1951.

HAUSMANN 1994

C. HAUSMANN in LIMC, vol. V, 1, Zürich - München 1994, s.v. *Penelope*, pp. 291-295.

HELBIG 1868

W. HELBIG, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868.

HELBIG 1873

W. HELBIG, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig 1873.

HELBIG 1963

W. HELBIG, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, IV ed., H. Speier, Tübingen 1963.

HELENO 1962

M. HELENO, *A 'villa' lusitano-romana de Torre de Palma (Monforte)*, in AP 2^e serie, IV, 1962, pp. 313- 338.

HILLER 1970

S. HILLER, Bellerophon. Eine griechischen Mythos in der römischer Kunst, München 1970.

HINKS 1933

R. P. HINKS, Catalogue of Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum, London 1933.

HODSKE 2007

J. HODSKE, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis, die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis, Stendal 2007.

HÖLSCHER 1993

T. HÖLSCHER, Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico, (trad. it.) Torino 1993 (ed. or. Heidelberg 1987).

ICARD GIANOLIO 1994

N. ICARD GIANOLIO in LIMC, vol. VII, 1, Zürich- München 1994, s.v. *Psyche*, pp. 569-585.

In Stabiano

In Stabiano, catalogo della mostra, Castellamare di Stabia 2001.

IPPEL 1954

A. IPPEL, *Eine Phädragruppe*, in BullAntBesch, XXXIX 1954, pp. 20-24.

ISLER-KERÉNYI 2000

C. ISLER-KERÉNYI, *Immagini di Medea*, B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), Medea nella letteratura e nell'arte, Venezia 2000, pp. 13-28.

JUNG 1984

H. JUNG, *Zur Vorgeschichte des spätantoinischen Stilwandels*, MWP, 1984, pp. 59-103.

KAHIL – LINANT DE BELLEFONDS 1994

L. KAHIL – P. LINANT DE BELLEFONDS in LIMC, vol. III, Zürich- München 1994, s.v. *Iphigeneia*, pp. 706- 729.

KAHIL 1997

C. KAHIL in LIMC, vol. VI, Zürich - München 1997, s.v. *Stheneboia*, pp. 810-1.

KALKMANN 1882

A. KALKMANN, De Hyppolitis Euripideis, quaestiones novae, Bonn 1882.

KALKMANN 1891

A. KALKMANN, *Über Darstellungen der Hippolytos Sage*, in AA 41, 1883, pp. 37-80.

KALKMANN 1891B

A. KALKMANN, *Fedra*, in RM, 6 1891, pp. 246-249.

KAMMERER-GROTHAUS 1974

H. KAMMERER-GROTHAUS, *Der Deus Rediculus im Triopion des Herodes Atticus. Untersuchung am Bau und zu polychromer Ziegelarchitektur des 2. Jh.s n.Chr in Latium*, RM 81, 1974 p. 131-252.

KASCHNITZ-WEINBERG 1937

KASCHNITZ-WEINBERG, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano, Città del Vaticano 1937.

KOCK - SICHTERMANN 1975

G. KOCK - K. SICHTERMANN, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Tübingen 1975.

KOCH – SICHTERMANN 1982

G. KOCH, H. SICHTERMANN, Römische Sarkophage, Munich 1982.

KONDOLEON 1997

C. KONDOLEON, Domestic and Divine, Roman mosaics in the House of Dionysos, Cornell University Press, 1997.

KONDOLEON 2000

C. KONDOLEON (a cura di), Antioch. The lost ancient city, Catalogo della mostra, Worcester 2000.

KOORTBOJIAN 1995

M. KOORTBOJIAN, Myth, meaning and memory on Roman Sarcophagi, Berkeley 1995.

KOUZNETSOVA RESENDE 1989

T. KOUZNETSOVA RESENDE, *O mosaico con motivos baquicos de Torre de Palma, tentativa de interpretação*, in Conimbriga XXVIII, 1989, pp. 205-221.

KÜNZL 1969

E. KÜNZL, *Der augusteische Silbercalathus in Rheinisches Landesmuseum Bonn*, in Bjb 169, 1969, pp. 321-391.

LAGI 1988

A. LAGI, *Alessandro e Rossane come Ares ed Afrodite in un dipinto della casa Regio VI, Insula occidentalis, n. 42*, Studia Pompeiana et classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski, 1. Pompeiana, New York 1988, pp. 75-83.

LANCHA 1980

J. LANCHÁ, *L'iconographie di Hylas dans le mosaïques romaines*, in CMGR, III 1980, pp. 381-392.

LANCHA 1994

J. LANCHÁ, Chevaux vainqueurs: une mosaïque romaine de Torre de Palma Portugal, Paris 1994.

LANCHA 1997

J. LANCHÁ, Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier - IVe s.), Roma 1997.

LANCHA - ANDRE 2000

J. LANCHÁ, P. ANDRE, Corpus des mosaïques romaines du Portugal. II, Conventus pacensis. 1, La villa de Torre de Palma, Lisboa 2000.

LANCHA 2002

J. LANCHA, O mosaico das Musas, Catalogo della mostra, Lisboa 2002.

LANDWEHR 1998

C. LANDWEHR, *Konzeptfigure – ein neuer Zugang zur römische Idealplastik*, in Jdl 113, 1998, pp. 139-171.

LANZA 1985

D. LANZA, *Una vittoria di Euripide: l'Ippolito*, in R. UGLIONE (a cura di), Atti delle Giornate di Studio su Fedra, AICC, Torino 1985, pp. 99-112.

LAVAGNE 1970

H. LAVAGNE, *Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea*, MEFRA 82, 1970, pp. 673-721.

LAWRENCE 1976

M. LAWRENCE, *The Phaedra Sarcophagus in San Clemente*, Essays in archaeology and the humanities. In memoriam Otto J. Brendel, Mainz 1976, pp. 173-178.

LEACH 1981

E. W. LEACH, *Metamorphoses of Acteon myth*, RM 88 1981, pp. 307-327.

LEACH 1988

E. W. LEACH, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988.

LEACH 2000

E. W. LEACH, *Narrative space and the viewer in the Philostratus' Eikones*, in RM 107, 2000, pp. 237-252.

LEHMANN 1996

S. LEHMANN, Mythologische Prachtreliefs, Weiss 1996.

LEVI 1931

A. LEVI, Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova, Roma 1931.

LEVI 1947

D. LEVI, Antioch mosaic pavements, Princeton 1947.

LEWERENTZ 1995

A. LEWERENTZ, *Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen*, in Boreas 18, 1995, pp. 111-130.

LIETZMANN 1913

H. LIETZMANN, in RE, VIII A2, Berlin 1913, s.v. *Hippolytos*, pp. 1865-1878.

LINANT DE BELLEFONDS 1985

P. LINANT DE BELLEFONDS, Sarcophages attique de la nécropole de Tyr. Une étude iconographique, Paris 1985.

LINANT DE BELLEFONDS 1990

P. LINANT DE BELLEFONDS in LIMC, vol. V, 1, Zürich – München 1990, s.v. *Hippolitos*, p. 445- 464.

LINANT DE BELLEFONDS 1994

P. LINANT DE BELLEFONDS, in LIMC, vol. V, 1, Zürich – München 1994, s.v. *Phaidra*, pp. 356-359.

LING 1983

R. LING, in CIR XXXIII, 1983, pp. 294-296, recensione a CROISILLE 1982.

LING 1988

R. LING, Roman Painting, Cambridge 1988.

LOCHIN 1994

C. LOCHIN in LIMC, vol. VII, 1, Zürich-München 1994, s.v. *Pegasos*, pp. 214-230.

L'ORANGE - VON GERKAN 1939

H.P. L'ORANGE - A. VON GERKAN, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1939.

LUGLI 1925

G. LUGLI, *Studi topografici intorno alle antiche ville suburbane: La villa o Triopio di Erode Attico*, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, vol. LII, 1925, p. 92 ss.

MAAS 2000

M. MAAS, *People and identity in Roman Antioch*, in KONDOLEON 2000, pp. 13-21.

MAIURI 1942,

A. MAIURI, L'ultima fase edilizia di Pompei, Roma 1942.

MALONEY – HALE 1996

S. J. MALONEY, J. R. HALE, *The Villa of Torre de Palma (Alto Alentejo)*, JRA 9, 1996, pp. 275-294.

MANODORI 1981

A. MANODORI, *Frammento di sarcofago con scena del mito di Bellerofonte e appunti per un'analisi semantico-iconografica*, Aclass 33, 1981, pp. 337-344, tavv. LXXXIX-XCII.

MARCADE 1982

J. MARCADE, *La polyvalence de l'image dans la sculpture grecque*, in Ειδολοποιία. Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique, Château de Lourmarin en Provence 1982, pp. 35- 37.

MARROU 1964

H. I. MARROU, ΜΟΥΣΙΚΟC ΑΝΗΡ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains, Roma 1964 (ed. or. 1938).

MASCI 2002

M. MASCI, *Storia degli scavi nella tenuta di Tor Marancia*, in www.wvfroma11.it/documenti/Tormarancia.

MASTROROBERTO 2003

M. MASTROROBERTO, *La villa di Arianna: le pitture*, in In Stabiano, p. 131.

MASTROROBERTO 2003

M. MASTROROBERTO, *La Casa del Bracciale d'Oro V1 17 (Ins. Occ.), 42*, in Storie da un'eruzione, pp. 398-429.

MATZ 1966

F. MATZ, in EAA, vol. VII, Roma 1966, s.v. *Sarcofagi (Roma)*, pp. 12-32.

MATZ-DUHN 1881-1883

F. MATZ, F. VON DUHN, Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der größeren Sammlungen, I-III, Leipzig 1881-1883.

MAU 1882

A. MAU, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, Leipzig 1882.

METZGER - MORET 1999

H. METZGER, J.M. MORET, *Karl Schefold (26 janvier 1905-15 avril 1999)*, in RA, 1999 pp. 5-7.

MEYBOOM 1984

P.G.P. MEYBOOM, *Fabullus demasqué*, in Om de tuin geleid, Fs. W.J. Peters, Nijmegen 1984.

MEYBOOM – MOORMAN 1999

P.P.G. MEYBOOM, E. MOORMAN, *L'interpretazione delle scene figurative nelle decorazioni dipinte della Domus Aurea*, 46-53, in Neronia, 6. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VIe Colloque international de la Société internationale d'études néroniennes, Rome 19 - 23 mai 1999, Roma 1999.

MICHAELIDES 1987

D. MICHAELIDES, Cypriot Mosaics, Nicosia 1987.

MINIERO 1989

P. MINIERO, Stabiae, pitture e stucchi, Roma 1989.

MIRRI - CARLETTI 1776

L. MIRRI e G. CARLETTI, Le antiche terme di Tito e le loro pitture, Roma 1776.

MOORMAN 1988

E.M. MOORMAN, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica, Assen/Maastricht-Wolfeboro 1988

MORAND 1994

I. MORAND, Idéologie, culture et spiritualité. Chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine, Paris 1994.

MORENO 1995,

P. MORENO, *Alessandro e gli artisti del suo tempo*, in Alessandro, p. 117 ss.

MORENO 1989

P. MORENO, Pittura greca, Roma 1989.

MOSCA 1991-1992

A. MOSCA, *Disiecta Membra. Materiali archeologici di collezione e di provenienza ignota o incerta. 1) Gruppo di materiali archeologici conservati in Palazzo Guglielmi*, in Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 94 (1991-1992), pp. 395-400.

MUCZNIK 1999

S. MUCZNIK, Devotion and unfaithfulness: Alcestis and Phaedra in Roman art, Roma 1999.

MULVIN 2005

L. MULVIN, *Tor Marancia e Centocelle. A comparative context*, in B. SANTILLO FRIZELL - A. KLYNNE (a cura di) Roman villas around the Urbs. Interaction with landscape and environment. Proceedings of a conference held at the Swedish Institute in Rome, September 17–18, 2004, The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars, 2, Rome 2005. (www.svenska-institutet-rom.org/villa/).

MUSO 1981

L. MUSSO, Museo nazionale romano. Le sculture, I.2, Roma 1981.

MUTH 1998

S. MUTH, Erleben von Raum – Leben in Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Heidelberg 1998.

NAPPO 1998

S. C. NAPPO, *L'insula I. 4 e la Casa del Citarista. Il progetto italiano*, in J. Berry (a cura di), Sotto i lapilli. Studi nella Regio I di Pompei, Milano 1998, pp. 27-28.

NAPPO 2000

S. C. NAPPO, *Villa Arianna. Configurazione della villa verso il pianoro*, in Stabiae. Storia e architettura. 250° anniversario degli scavi di Stabiae 1749 - 1999. Convegno internazionale, Castellammare di Stabia 25 - 27 marzo 2000, pp. 53-63.

NEIENDAM 1983

K. NEIENDAM, *Theatrical murals at the House of Publius Casca Longus*, in ARID XII 1983, pp. 71-80.

NEIENDAM 1987

K. NEIENDAM, *A fresco showing a Hellenistic performance of Euripides' "Iphigenia in Aulis"*, in ARID XVI, 1987, pp. 54-62.

NEUDECKER 1936

R. NEUDECKER, Die Skulpturen des vatikanischen Museums, III, 1, Berlin – Leipzig 1936.

NEUTSCH 1938

B. NEUTSCH, *Bildbeschreibungen des Antiphilos von Byzanz*, in RM 53, 1938, pp. 175-188.

NICOLAU 1963

K. NICOLAU, *The mosaics of Kato Paphos – The House of Dionysos*, in RDAC 1963, pp. 56-72, tav. X.

NICOLAU 1967

K. NICOLAU, *Excavations at Nea Paphos. The House of Dionysos. Outline of the Campaigns 1964-64*, in RDAC 1967, pp. 100-125, tav. XXI-XXIV.

NOGARA 1907

B. NOGARA, Le Nozze Aldobrandine. I paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici, Milano 1907.

NOGARA 1910

B. NOGARA, I mosaici antichi di Roma, Roma 1910.

OLEIRO 1994

J. M. B. OLEIRO, *O tema do labirinto nos mosaicos portugueses*, in CMGR VI 1994, pp. 273-278.

OVERBECK 1971

J. OVERBECK, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Hildesheim- New York 1971.

OVERBECK-MAU 1884

J. A. OVERBECK-, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken, a cura di A. MAU, Leipzig 1884.

OVADIAH - GOMEZ DE SILVA - MUCZNIK 1991

A. OVADIAH, C. GOMEZ DE SILVA, S. MUCZNIK, *The Mosaic Pavements of Sheik Zouède in Northern Sinai*, in Tesserae, Festschrift für Josef Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18, 1991, pp. 181-191, tavv. 22-27.

PADUANO 1985

G. PADUANO, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, in R. UGLIONE (a cura di), Atti delle Giornate di Studio su Fedra, AICC, Torino 1985, pp. 55-77.

PAGANO 1996

M. PAGANO, *La nuova pianta di Ercolano e di alcuni edifici pubblici della città*, in CronErcol 16, 1996, pp. 229-262.

PAGANO 2000

M. PAGANO, *Il foro*, in M. PAGANO (a cura di), Gli antichi Ercolanesi, catalogo della mostra, Napoli 2000, pp. 86-87.

PAGLIARA 1996

M. PAGLIARA, *La fortuna del mito di Bellerofonte in età tardo-antica*, in RdA 20, 1996, pp. 83-100.

PAPADOPOULOS 1994

J. K. PAPADOPOULOS in LIMC, vol. VII 1, Zürich – München 1994, s.v. *Pasiphae*, pp. 194-196.

PARISE BADONI 1990

F. PARISE BADONI, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, in DialA 1990, pp. 73-87.

PAPPALARDO 1995

U. PAPPALARDO, *La bottega della Villa Imperiale a Pompei*, in Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano, Atti della tavola rotonda organizzata dall'Istituto Olandese di Roma, 16-17 maggio 1994, in occasione del 75° compleanno di W.J.Th. PETERS, MededRom 45, Roma 1995, p. 182.

PAPPALARDO 1999

U. PAPPALARDO, *Ricordo di K. Schefold* in www.pausania.it.

PARATORE 1952

E. PARATORE, *Sulla Phaedra di Seneca*, in Dioniso, 1952, IV, 1-4, p. 199 ss.

PARATORE 1972

E. PARATORE, *Lo 'Ἰππολύτος καλυπτομενος di Euripide e la Phaedra di Seneca*, in Studi classici in onore di Quintino Cautadella, vol. I, 1972, p. 303-314.

PARATORE 1981

E. PARATORE, *Seneca autore di teatro*, in *Dioniso* 52, 1981, pp. 41-50.

PARIBENI 1969

E. PARIBENI in EAA, vol. VII, Roma 1969, s.v. *Stenebea*, p. 493.

PERGOLA 1997

P. PERGOLA, Le catacombe romane. Storia e topografia, Roma 1997.

PEDRONI – RIBERA 2005

L. PEDRONI, A. RIBERA, *Pompei, Casa di Arianna (VII 4, 31-51). Verifiche stratigrafiche*, in RivStPom XVI 2005, pp. 258-259.

PERNICE 1938

E. PERNICE, Die hellenistische Kunst in Pompeji, vol VI, Pavimente und figürliche Mosaiken, Berlin 1938.

PEROTTI 1999

P.A. PEROTTI, *La vendetta di Medea*, in Rudiae 11, 1999, pp. 69-90.

PERRIN 1987

Y. PERRIN, *La Domus Aurea et l'idéologie néronienne, Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*. Actes du colloque de Strasbourg 19 - 22 juin 1985, Leiden 1987, pp. 359-391.

PESANDO 1997

F. PESANDO, Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a.C., Roma 1997.

PESANDO 2003

F. PESANDO, *Appunti sulla cosiddetta Basilica di Ercolano*, in CronErcol 33, 2003, pp. 331-337.

PESANDO - GUIDOBALDI 2006

F. PESANDO, M. P. GUIDOBALDI, Pompei Oplontis Ercolano Stabiae, Bari 2006.

PETERS 1963

W. PETERS, Landscape in Romano-Campanian mural Paintings, Assen 1963.

PETERS - MEYBOOM 1993

W.J. PETERS, P.G.P. MEYBOOM *Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone*, in E. M. MOORMANN (a cura di) Functional and spatial analysis of wall painting, Proceedings of the fifth International Congress of Ancient wall painting, BABesch suppl. 3, 1993, pp. 59-63.

PICARD 1928

C. PICARD, *Phèdre à la balançoire ou le symbolisme des pendants*, in RA 28, 1928, pp. 47-64.

PICARD 1963

C. PICARD, Manuel d'archéologie grecque, Le sculpture, 4. Période classique - IVe siècle, II, 2, Paris 1963.

Picta fragmenta

P.G. GUZZO (a cura di), Pompeii. Picta fragmenta, decorazioni parietali dalle città sepolte, catalogo della mostra, Torino 1997.

PIETRANGELI 1985

C. PIETRANGELI, I Musei Vaticani, cinque secoli di storia, Roma 1985.

PISANO 1997

G. PISANO, in EAA, II suppl., vol. VII, Roma 1997, s.v. *Trasmissione delle iconografie. Egitto e Vicino Oriente*, pp. 823-6.

PISAPIA 1989

M. S. PISAPIA, Mosaici antichi in Italia, Regione I, Stabiae, Roma 1989.

Pompei 1748-1980

I. BRAGANTINI, M. DE VOS, F. PARISE BADONI, Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione, catalogo della mostra, Roma, Curia Senatus 1981.

QUILICI 1968

L. QUILICI, *La Valle della Caffarella e il Triopio di Erode Attico*, Capitolium XLIII, 1968, p. 329.

RAGGHIANI 1963

C.L. RAGGHIANI, Pittori di Pompei, Milano 1963.

RAOUL ROCHETTE 1844

D. RAOUL ROCHETTE, Choix de Monument inédites, vol. III, Paris 1844.

RAWSON 1987

P. B. RAWSON, The myth of Marsyas in the Roman visual arts, London 1987.

RECKFORD 1974

K.J. RECKFORD, *Phaedra and Pasiphae, the pull backward*, in TAPhA 104, 1974, pp. 307-328.

REINACH 1909

S. REINACH, Répertoire de reliefs grecs et romains, Paris 1909.

REINACH 1922

S. REINACH, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines, Paris 1922.

RICHARDSON 1988

M. RICHARDSON, Pompei, an architectural History, Baltimore 1988.

RICHARDSON 1955

M. RICHARDSON, The Casa dei Dioscuri and its painters, MAAR 1955.

Riscoprire Pompei

Riscoprire Pompei, catalogo della mostra, Roma 1993.

RITTER 1994

RITTER, *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, Archäologie und Geschichte 5, Heidelberg 1994.

RIZZO 1929

G. E. RIZZO, La pittura ellenistico-romana, Milano 1929.

ROBERT 1920

A. ROBERT, Die griechische Heldensage, Berlin 1920.

ROMIZZI 2007

L. ROMIZZI, *Il programma decorativo del Macellum di Pompei alla luce del rapporto con le pitture della Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)*, poster presentato in occasione del X Convegno AIPMA, Napoli 18-22 settembre 2007.

RONCALLI 1966

F. RONCALLI, in EAA, vol. VII, Roma 1966, s.v. *Città del Vaticano*, pp. 1102-3.

ROGGE 1995

S. ROGGE, Die attischen Sarkophage. I, Achill und Hippolytos, Berlin 1995.

ROSATI 1985

G. ROSATI, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in R. UGLIONE (a cura di), Atti delle Giornate di Studio su Fedra, AICC, Torino 1985, pp. 113-131.

ROUSSELLE 1988

A. ROUSSELLE, Porneia. On desire and the body in antiquity, New York 1988.

ROUSSELLE 1996

A. ROUSSELLE, *The family under the Roman Empire. Signs and Gestures*, in A history of the family I, Cambridge 1996, pp. 270-310.

RUDRAUF 1943

L. RUDRAUF, L'Annonciation: étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture, Paris 1943.

RUESCH 1908

A. RUESCH (a cura di), Guida illustrata al Museo Nazionale di Napoli, Napoli 1908.

RUGGIERO 1881

M. RUGGIERO, *Degli scavi di Stabiae dal 1749 al 1782*, Napoli 1881.

RUMPF 1954

A. RUMPF, Gnomon 1954, 6, pp. 353-364, recensione a SCHEFOLD 1952.

SALOMONSON 1957

R. SALOMONSON, *Telephus und die römische Zwillinge*, in Oudheidkundige Mededelingen, 38, 1957, pp. 15-44.

SAMPAOLO 1991

V. SAMPAOLO, *V 2, 10*, in PPM vol. III, Roma 1991, p. 830-847.

SAMPAOLO 1992

V. SAMPAOLO, Alla ricerca di Iside, Roma 1992.

SAMPAOLO 1993

V. SAMPAOLO, *VI 7, 18 (Casa di Adone ferito)*, in PPM, vol. IV, Roma 1993, pp. 399-432.

SAMPAOLO 1994A

V. SAMPAOLO, *VI 13, 2 (Casa del Gruppo di vasi di vetro)*, in PPM, vol. V, Roma 1994, pp. 142-157.

SAMPAOLO 1994B

V. SAMPAOLO, *VI 13, 6 (Casa del Forno di ferro)*, in PPM, vol. V, Roma 1994, pp. 158-174.

SAMPAOLO 1996A

V. SAMPAOLO *VI 17 (Ins. Occ.), 42 (Casa del Bracciale d'oro)*, in PPM, vol. VI, Roma 1996, pp. 44-145.

SAMPAOLO 1996B

V. SAMPAOLO *VII 4, 10 (Casa di Bacco)*, in PPM, vol. VI, Roma 1996, pp. 978-980.

SAMPAOLO 1997

V. SAMPAOLO *VII 9, 7 (Macellum)*, in PPM, vol. VII, Roma 1997, pp. 328-352.

SAMPAOLO 1998A

V. SAMPAOLO, *IX 1, 22-29 (Casa di M. Epidius Sabinus)*, in PPM, vol. VIII, Roma 1998, pp. 956-1044.

SAMPAOLO 1998B

V. SAMPAOLO, *VIII* 4, 34, PPM, vol. VIII, Roma 1998, pp. 531-546.

SAMPAOLO 1999A

V. SAMPAOLO, *IX* 2, 16 (*Casa di T. Dentatius Panthera*), in PPM, vol. IX, Roma 1999, pp. 1-40.

SAMPAOLO 1999B

V. SAMPAOLO, *IX* 5, 18 (*Casa di Giasone*), in PPM, vol. IX, Roma 1999, pp. 670-719.

SAMPAOLO 1999C

V. SAMPAOLO, *IX* 8, 37 (*Casa del Centenario*) in PPM, vol. IX, Roma 1999, pp. 903-1104.

SALZA PRINA RICOTTI 2002

E. SALZA PRINA RICOTTI, *Sistemazione paesaggistica del fronte a mare nelle ville marittime di epoca romana*, in Stabiae. Storia e architettura. 250° anniversario degli scavi di Stabiae 1749 - 1999, Atti del Convegno internazionale, Castellammare di Stabia 25 - 27 marzo 2000, Roma 2002, pp. 9-19.

SANTORO – SCAGLIARINI 2005

S. SANTORO, D. SCAGLIARINI, *Progetto Insula del Centenario (IX, 18). Saggi di scavo 1999-2004*, in RivStPomp XVI 2005, pp. 211-256.

SAURON 1999

G. SAURON, *Vénus entre dex fous au Forum de César*, in C. EVERS, A. TSINGARIDA (a cura di), Rome et ses provinces. Homm. J.-Ch. Balty, Bruxelles s.a., pp. 187-199.

SCATOZZA HÖRICHT 1984

L.A. SCATOZZA HÖRICHT, *Appunti sullo scavo dell'insula*, in BONGHI JOVINO 1984, pp. 27-35.

SCHAUENBURG 1981

K. SCHAUENBURG in LIMC, vol. I, 1, Zürich – München 1981, s.v. *Andromeda*, pp. 774 – 790.

SCHEFOLD 1952

K. SCHEFOLD, Pompeianische Malerei, Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952.

SCHEFOLD 1957

K. SCHEFOLD, Die Wände Pompejis, Topographisches Verzeichnis der Bildmotive, Berlin 1957.

SCHEFOLD 1972

K. SCHEFOLD, La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification, coll. Latomus, Bruxelles 1972.

SCHEFOLD 1976

K. SCHEFOLD, *Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage*, in MEFRA 88, 1976, pp. 759-798.

SCHMALTZ 1989A

B. SCHMALTZ, *Andromeda - ein campanisches Wandbild*, in JdI 104, 1989, pp. 259-281.

SCHMALTZ 1989B.

B. SCHMALTZ, *Theseus, der Sieger über den Minotaurus*, in AA 1989, pp. 71-79.

SCHMIDT 1969

M. SCHMIDT, Der Basler Medeasarkophag. Eine Meisterwerk spätantoinischer Kunst, Tübingen 1969.

SCHMIDT 1992

M. SCHMIDT in LIMC, vol. VI 1, Zürich- München 1992, s.v. *Medeia*, pp. 386-398.

SCHNAPP1988

A. SCHNAPP, *Le chasseur et le chien*, in AnnAstorAnt 1988, pp. 40-47.

SCHNAPP 1997

A. SCHNAPP, Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne, Paris 1997.

SECHAN 1902

L.SECHAN, *La légende d'Hippolyte dans l'Antiquité*, in REG 24, 1911, pp. 105-151.

SETTIS 1975

S. SETTIS, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, Prospettiva 2, 1975, pp. 4-18.

SETTIS 2006

S. SETTIS, *Il papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in S. SETTIS - C. GALLAZZI (a cura di), Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 20-65.

SEILER 1992

F. SEILER, La casa degli Amorini Dorati, coll. "Hauser in Pompeji", München 1992.

SERVAIS – SOYEZ 1977

B. SERVAIS – SOYEZ, *Byblos et la fête des Adonies*, in EPRO 60, Leiden 1977.

SERVAIS – SOYEZ 1981

B. SERVAIS – SOYEZ, in LIMC, vol. I 1, Zürich – München 1981, s.v. *Adonis*, pp. 222-229.

SERVAIS – SOYEZ 1981 A

B. [SERVAIS-SOYEZ](#), *Musique et Adonies. Apport archéologique à la connaissance du rituel adonidien*, in Adonis. Relazioni del Colloquio in Roma, 22-23 maggio 1981, pp. 61-71.

SICHTERMANN 1954

H. SICHTERMANN, *Archäologische Funde und Forschungen in Spanien von 1940-53*, Jdl 69, 1954, pp. 423-4.

SICHTERMANN 1974

H. SICHTERMANN, *Sarkophag-Miszellen*, in AA, 1974, pp. 308 – 323.

SICHTERMANN 1992

H. SICHTERMANN, *Die mythologische Sarkophage*, XII, 2, Berlin 1992.

SIMON 1954

E. SIMON, *Die Typen der Medeadarstellung in der antike Kunst*, in Gymnasium 61, 1954, pp. 203-227.

SIMON 1961

E. SIMON in EAA, vol. IV, Roma 1961, s.v. *Medea*, pp. 955-7.

SIMON 1991

E. SIMON, *Raffigurazioni mitologiche nella pittura parietale pompeiana*, in La pittura di Pompei, Napoli 1991, pp. 239-45.

SIMON 1994

E. SIMON in LIMC, vol. VII, 1, Zürich-München 1994, s.v. *Peliaden*, pp. 120-135.

SMITH 1977

B. J. SMITH, *Mythological figures and scenes in Romano - British Mosaics*, in J. MUNBY, M. HENIG (a cura di), Roman Life and Art in Britain. A celebration in honour of the eightieth birthday of Jocelyn Toynbee, Part I, British Archeological Report 41 (I), 1977, pp. 150-157.

SODO 2001

A. M. SODO, *I rinvenimenti recenti; nuovi ambienti in luce a Villa Arianna*, in D. CAMARDO - A. FERRARA (a cura di) Stabiae. Dai Borbone alle ultime scoperte, Castellammare di Stabia (NA) 2001, pp. 85-87.

SMITH 2000

R. R. R. SMITH, *Herakles and Antaios at Aphrodisias in Caria*, in Periplous. Papers on classical art and archaeology presented to J. Boardman, London 2000, p 298-308.

SOGLIANO 1879

A. SOGLIANO, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79 in Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio*, II, Napoli 1879.

SOMMER 1995

M. SOMMER, *Die erotische Fischerszene auf einem Löffel aus Folklingen, IV. Jahrhundert n.C.*, in JbAChr 38, 1995, p133-139.

SOURVINOU-INWOOD 1997

C. SOURVINOU-INWOOD, *Medea at a shifting distance: Images and Euripidean tragedy*, in J.J. CLAUSS, S. I. JOHNSTON (a cura di) MEDEA: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art, Princeton 1997, pp. 253-296.

SPERA 2003

L. SPERA, *The Christianization of space along the Via Appia. Changing landscape in the suburbs of Rome*, in AJA 107, 2003, pp. 23-43.

SPERA 2004

L. SPERA, *Il complesso di Pretestato sulla Via Appia. Storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma*, in Roma sotterranea cristiana 12, 2004.

STEINBY 1999

E. M. STEINBY (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, vol. IV, Roma 1999.

STEMMER 1994

K. STEMMER, in PPM, vol. V, Roma 1994, pp. 865- 870.

STEFANIDOU TIVERIOU 1991

TH. STEFANIDOU TIVERIOU, *Der Medea-mythos in einer klassizistischen Komposition*, AM 106, 1991 pp. 282-308.

Storie da un'eruzione

P. G. GUZZO (a cura di), Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis, Catalogo della mostra, Napoli 2003

STRAZZULLA 1999

M..J. STRAZZULLA, *Il mito greco in età augustea. Le lastre Campana e il caso di Teseo*, in F. – H. MASSA PAIRAULT (a cura di), Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque de Rome (14-16 novembre 1996), Roma 1999, pp. 555-591.

STROCKA 1994

V.M. STROCKA, in Gnomon 66, 1994, pp. 260-5, recensione a LING 1988.

THIELMANN – WREDE 1989

A. THIELMANN, H. WREDE, *Bildnisstatuen stoicher Philosophen*, in AM 104, 1989, pp. 345-357.

THOMPSON 1961

M.L. THOMPSON, *The monumental and literary evidence of programmatic painting in antiquity*, in Marsyas IX 1961, pp 36-77.

TORELLI 1998

M. TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, in I culti della Campania antica, Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di N. VALENZA MELE, Roma 1998, pp. 245-270.

TOYNBEE 1955

J.M.C. TOYNBEE, in JRS XLV 1955, recensione a SCHEFOLD 1952.

TRENDELENBURG 1876

A. TRENDELENBURG, *Die Gegenstücke in der campanische Wandmalerei*, in Archäologische Zeitung 34, 1876.

TSCHIEDEL 1969

H. J. TSCHIEDEL, Phaedra und Hippolytos, Berlin 1969.

TURCAN 1966

R. TURCAN, Le sarcophages romains á représentation dionysiaques, Paris 1966.

TURCAN 1987

R. TURCAN, *Déformation des modèles et confusion typologique dans l'iconographie des sarcophages romains*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, III serie, XVII 2, 1987, pp. 429 – 446.

TURCAN 1999

R. TURCAN, Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains, Paris 1999.

TUSA 1957

V. TUSA, I sarcofagi romani in Sicilia, Roma 1957.

VELLAY 1904

C. VELLAY, Le culte et les fêtes d'Adônis – Thammouz dans l'Orient antique, Paris 1904.

VEYNE 1987

P. VEYNE, *The Roman Empire*, in A history of private life, vol. I, Cambridge 1987.

VERMEULE 1976

C. VERMEULE, Greek and Roman Cyprus: Art from Classical through Late Roman Times, Boston 1976.

WALLACE HADRILL 1983.

A. WALLACE HADRILL, *Ut pictura poesis?*, in JRS LXXIII, 1983, pp. 180-183, recensione a CROISILLE 1982.

WALLACE-HADRILL 1990

A. WALLACE-HADRILL, *The social spread of Roman luxury: sampling Pompeii and Herculaneum*, in PBRs 1990, pp. 145-192.

WALLACE-HADRILL 1994

A. WALLACE-HADRILL, House and society in Pompeii and Herculaneum, Princeton University Press, 1994.

WALLACE-HADRILL – LAURENCE 1997

A. WALLACE-HADRILL, M. LAURENCE, Domestic space in the Roman World: Pompei and beyond, JRA suppl. 22, 1997.

WARD PERKINS 1956

J. WARD PERKINS, *Nero's Golden House*, in Antiquity, 30, 1956, pp. 209-219.

WARD PERKINS 1965

J. WARD PERKINS, in EAA, vol. VII, Roma 1965, s.v. *Roma*, pp. 852-855.

WEBSTER 1961

T.B.L. WEBSTER, *Monuments Illustrating New Comedy*, Bulletin Institute of Classical Studies London, Supplement 11, 1961.

WEBSTER 1962

T.B.L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Bulletin Institute of Classical Studies London, Supplement 14, 1962.

WEEGE 1913

F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen*, JdI XXVIII, 1913, pp. 165-181.

WEGNER 1966

M. WEGNER, Die Musensarkophag, Berlin 1966.

WEIS 1992

A. WEIS in LIMC, vol. VI 1, Zürich – München 1992, s.v. *Marsyas*, pp. 366-378.

WEITZMANN 1943

K. WEITZMANN, *Three bactrian silver vessels with illustrations from Euripides*, in ArtBull 25, 1943, pp. 307-309.

WESEMBERG 1988

A. WESEMBERG, Antike Kunst, Beih. 15, 1988.

WIEGARTZ 1956

H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophag*, Berlino 1956.

[WREDE](#) 2001

H. WREDE, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit, ([Monumenta artis Romanae 29](#)), [Mainz von Zabern 2001](#).

ZACCARIA RUGGIU 1995

A. ZACCARIA RUGGIU, Spazio privato e spazio pubblico nella città romana, Roma 1995 (Collection de l'Ecole Française de Rome – 210).

ZAHN 1811

W. ZAHN, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeij, Herculenum und Stabiae, vol. I-III, Berlin 1811.

ZANKER 1987

P. ZANKER, Augusto e il potere delle immagini (trad. it.), Torino 1987.

ZANKER 1991

P. ZANKER, *Immagini e valori collettivi*, in Storia di Roma, vol. 2.II, Torino 1991, pp. 193-220.

ZANKER 1993

P. ZANKER, Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare, (trad. it.) Torino 1993.

ZANKER 1994

P. ZANKER, *Nouvelle orientation de la recherche en iconographie. Commenditaires et spectateurs*, in RA 1994, pp. 281-293.

ZANKER 2002

P. ZANKER, *Immagini mitologiche nelle case pompeiane*, in Un'arte per l'Impero, Milano 2002, pp. 112-132.

ZANKER 2002 A

P. ZANKER, *I sarcofagi mitologici e i loro osservatori*, in Un'arte per l'Impero, Milano 2002, pp. 157-183.

ZANKER 2002b

P. ZANKER, *Le donne ed i bambini barbari sui rilievi della Colonna Aureliana*, in Un'arte per l'Impero, Milano 2002, pp 76-77.

ZANKER 2002c

P. ZANKER, *Il lutto di Fedra e l'istruzione di Ippolito*, Un'arte per l'Impero, Milano 2002, pp. 184-197.

ZANKER 2002d

P. ZANKER, *I sarcofagi mitologici e i loro osservatori*, in Un'arte per l'Impero, Milano 2002, pp. 157-183.

ZANKER 2002e

P. ZANKER, *Discorsi presso la tomba, le immagini dei sarcofagi mitologici: un linguaggio al superlativo*, in Espacio y uso funerarios en el Occidente romano, Atti del convegno di Cordova, 5-9 giugno 2001, Cordova 2002, pp. 51-65.

ZANKER - EWALD 2004

P. ZANKER, B. C. EWALD, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004.

ZEVI 1964

F. ZEVI, La casa IX 5, 18 e le sue pitture, "Studi Miscellanei" 5, 1964.

ZEVI 1991

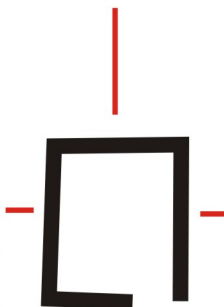
F. ZEVI, *Il terremoto del 62 a. C. e l'edilizia privata*, in Pompei a cura di F. ZEVI - ed. Banco di Napoli, Napoli 1991, pp. 39-58.

ZEVI 1991

F. ZEVI, *Die Casa del Fauno in Pompeji und die Alexander Mosaik*, in RM 105, 1998, pp. 189-228.

ZINTZEN 1960

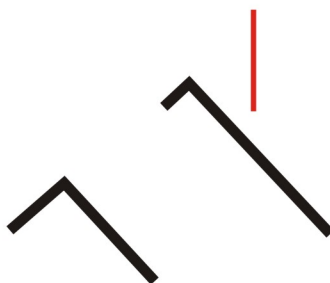
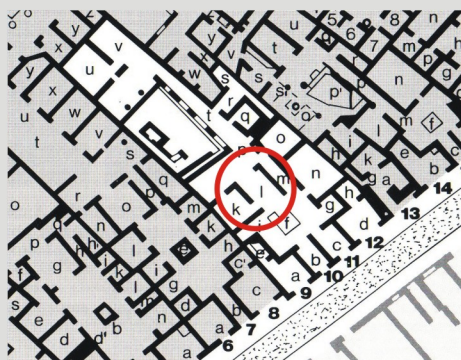
C. ZINTZEN, Analytische Hypomnema zu Senecas Phaedra, Meisenheim 1960.

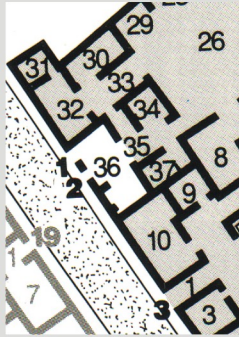


In alto, Medea (^ D W K > K , fig. 23 p. 687)

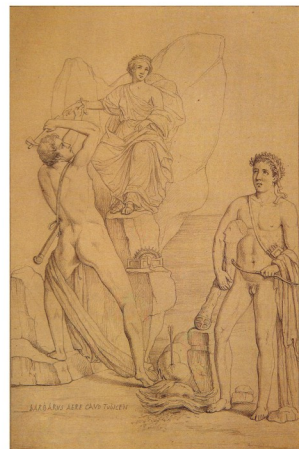
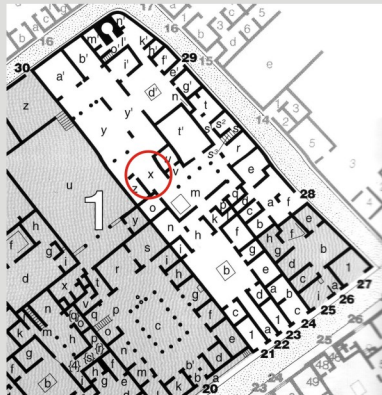
A sinistra, Fedra e la nutrice (^ D W K > K , fig. 21, p. 685)

A destra, Paride ed Elena (^ D W K > K , fig. 17, p. 682)





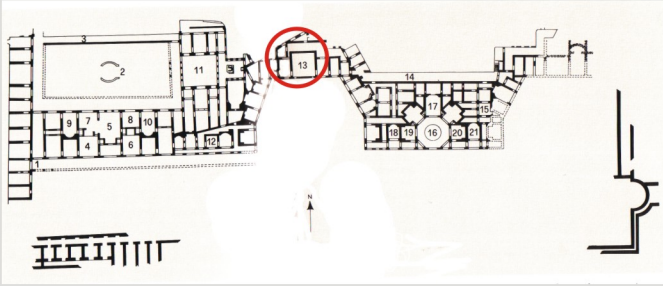
Da sinistra in senso orario: Fedra Ippolito e la nutrice (BRAGANTINI 1993C, fig. 3, p. 292);
Sacrificio di Ifigenia (BRAGANTINI 1993C, fig. 5, p. 293); Psiche torturata dagli amorini (BRAGANTINI
1993C, fig. 1, p. 291)



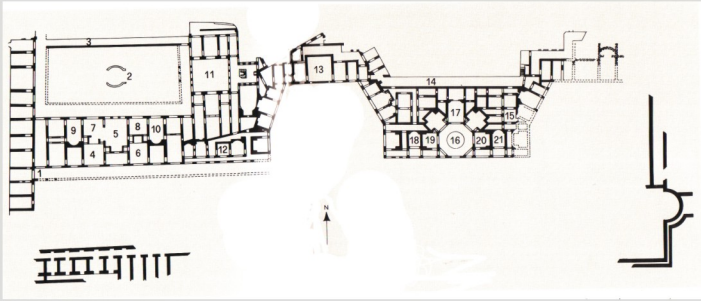
A sinistra, Fedra Ippolito e la nutrice (SAMPALO 1998A, fig. 65, p. 993);

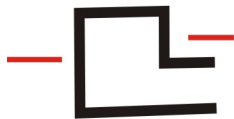
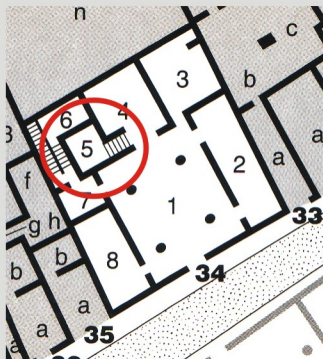
A destra, Ercole e Telamone liberano Esione (SAMPALO 1998A, fig. 67, p. 995).





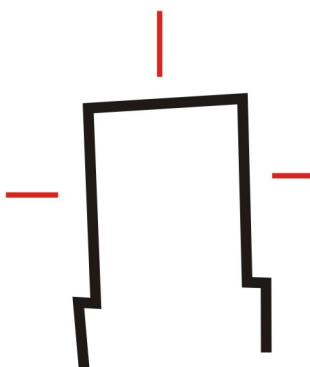
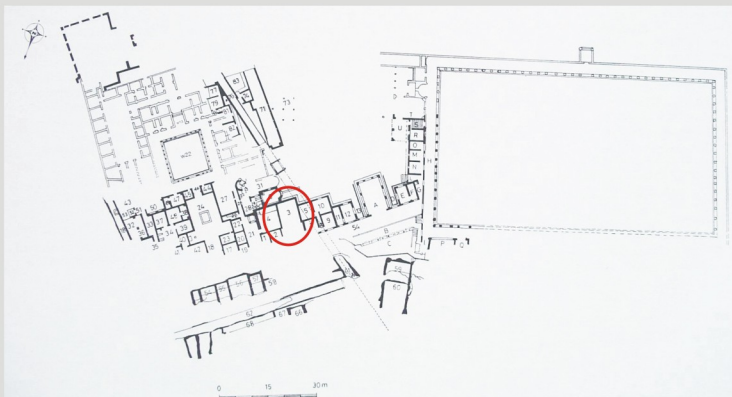
In alto, acquerello di Francesco d'Olanda del 1538 (BIANCHI BANDINELLI 1960, p. 566); In basso, particolare di Fedra e Ippolito (da MIRRI CARLETTI 1776, tav. LXXV)

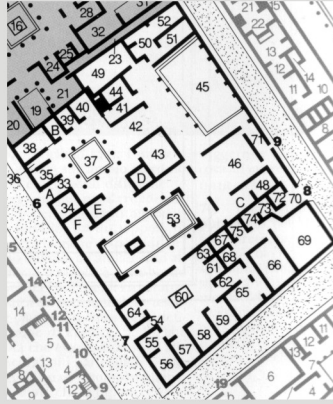




A sinistra, Selene ed Endimione (SAMPALO 1998B, fig. 21, p. 545);

A destra, Fedra Ippolito e la nutrice (SAMPALO 1998, fig. 18, p. 543).

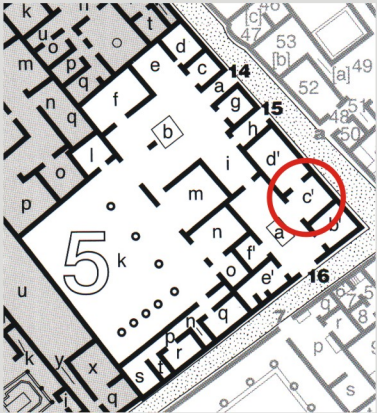




In alto, lo e Argo (BRAGANTINI 1993A, fig. 169, p. 948);

In basso, Fedra, Ippolito e la nutrice (BRAGANTINI 1993A, fig. 163, p. 943).



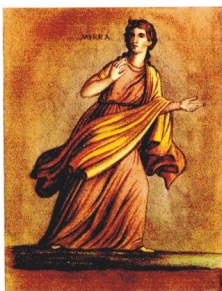




AV. 34 Riproduzione a colori di Scilla tratta da RAOUL ROCHETTE 1836.



TAV. 36 Riproduzione a colori di Pasifae tratta da RAOUL ROCHETTE 1836.



TAV. 38 Riproduzione a colori di Myrrha tratta da RAOUL ROCHETTE 1836.

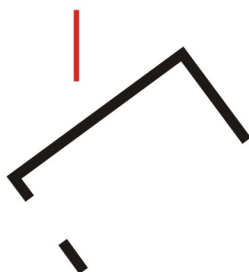


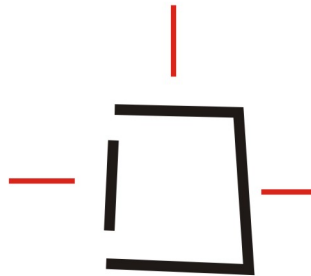
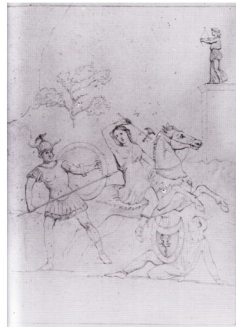
AV. 32 Riproduzione a colori di Canace da RAOUL ROCHETTE 1836.

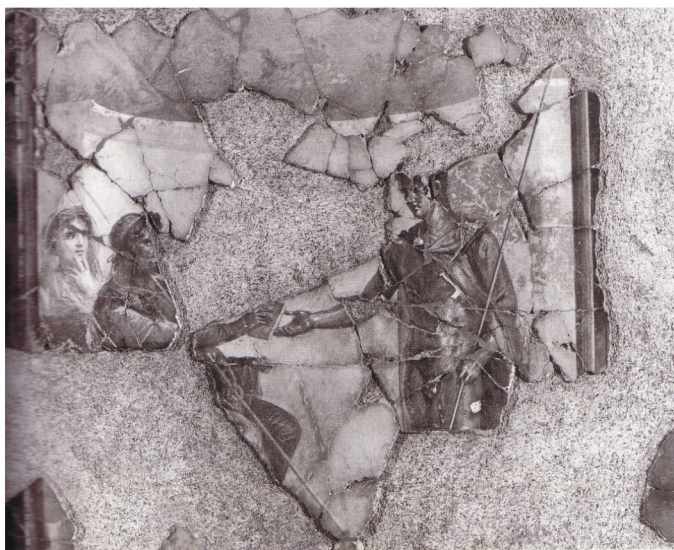
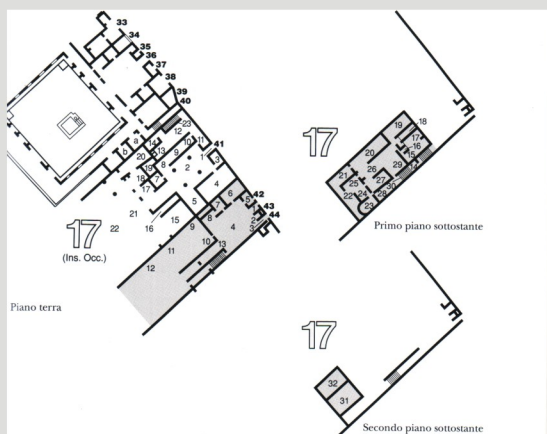


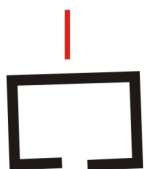
TAV. 30 Riproduzione a colori di Fedra da RAOUL ROCHETTE 1836.

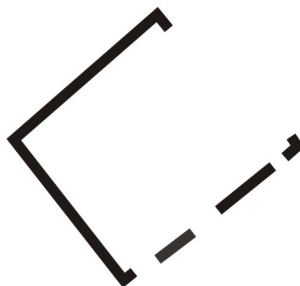
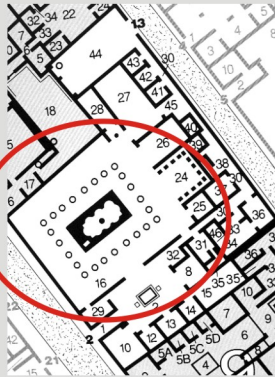


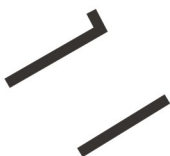
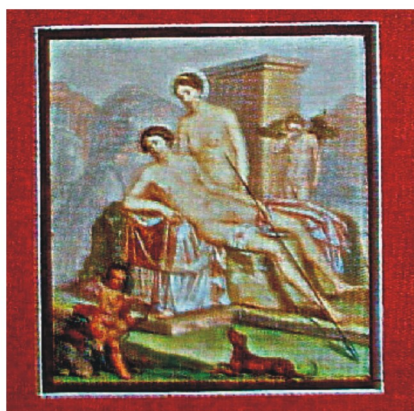


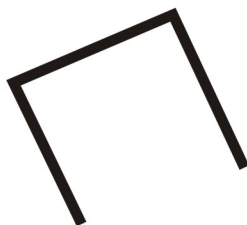
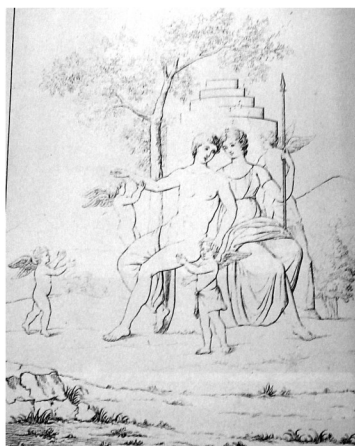


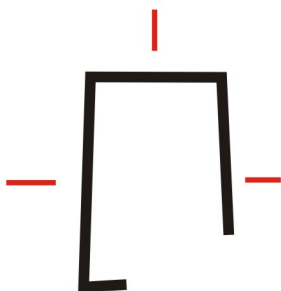
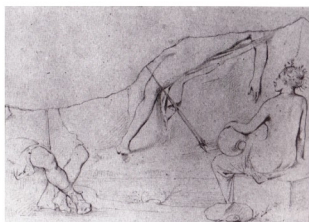


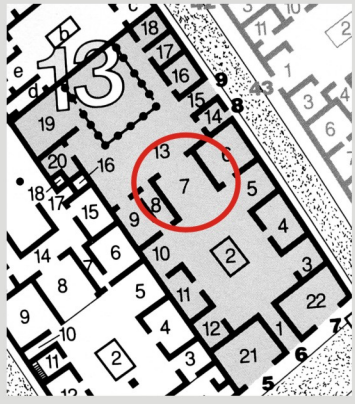








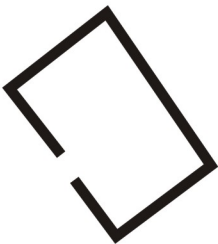
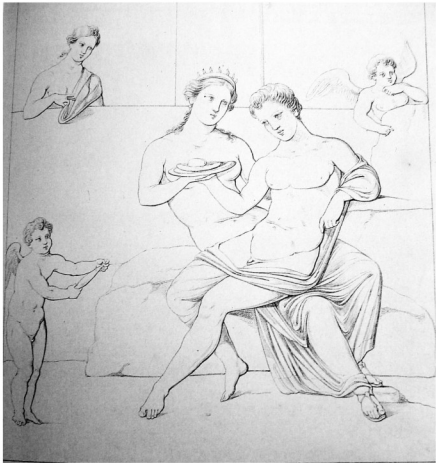
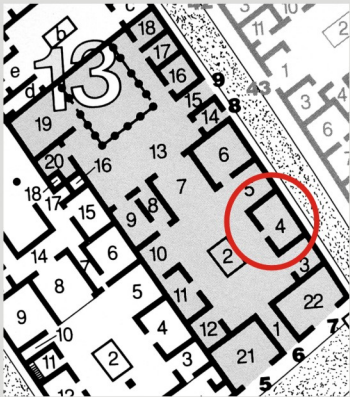




J l



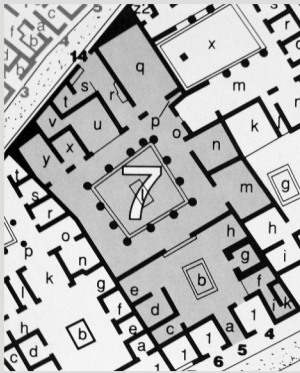
In alto a sinistra, Leda e il cigno ([In Stabiano](#)); in alto a destra, Medea ([In Stabiano](#)); in basso a destra, Flora ([In Stabiano](#)); in basso a sinistra, Diana ([In Stabiano](#))

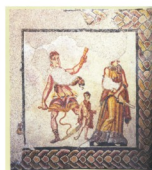
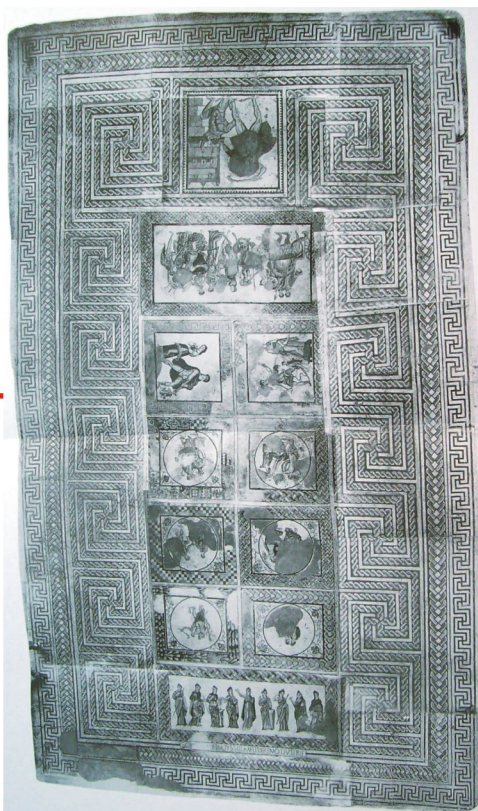
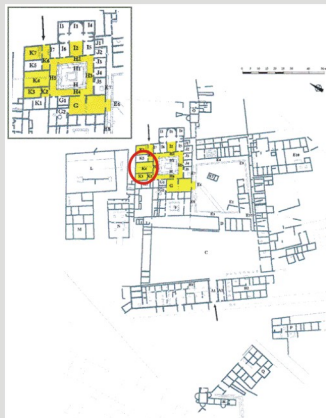




In alto, Venere e Adone (DESCOEUDRES 1996, p. 1041, fig. 60);

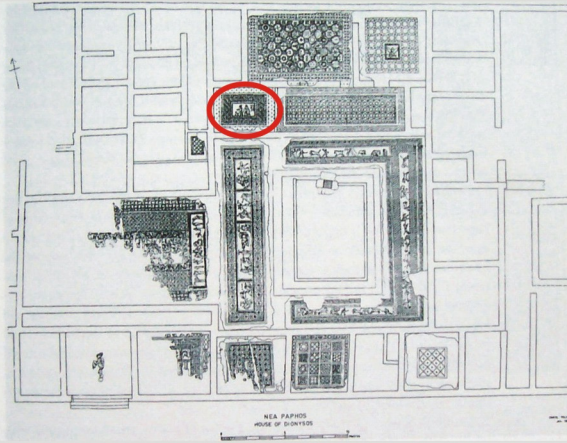
In basso, Vendita di amorini (DESCOEUDRES 1996, p. 1035, fig. 53).





Tappeto musivo, (dall'alto) Teseo e il Minotauro, trionfo di Dioniso, Ercole e Megara, Medea, Apollo e Dafne, Hermes che sorregge Ercole ebbro, Menade e Satiro, Io e Argo, Satiro e Sileno ebbro, due Menadi, Muse (da LANCHA - ANDRÉ 2000)







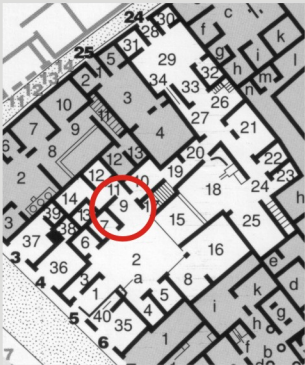
Da sinistra in senso orario, Nettuno, Amymone, Mercurio, Menade, Paride, Elena, Ippolito, Fedra (COSH - SEAL 2006, fig. 284, p. 283).



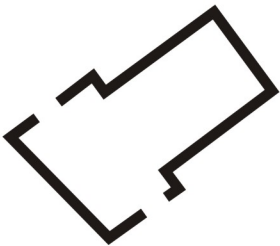
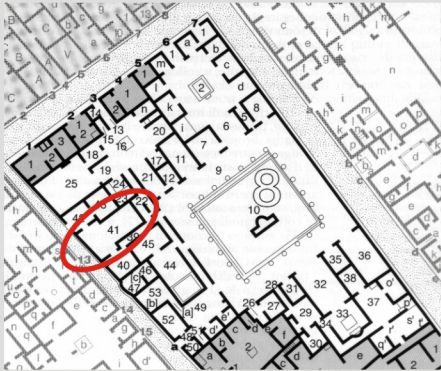
Fedra e Ippolito (LINANT DE BELLEFONDS 1990, fig. 49).

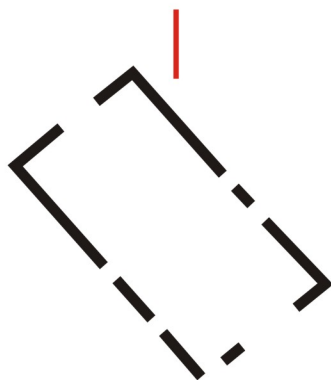
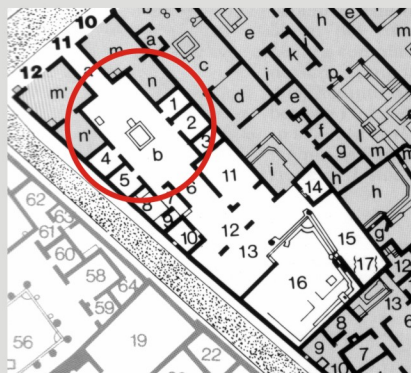


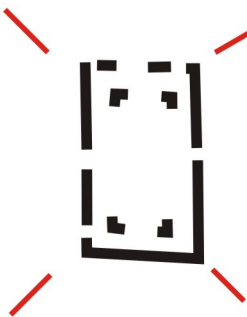




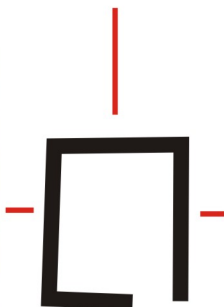








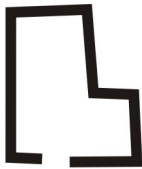
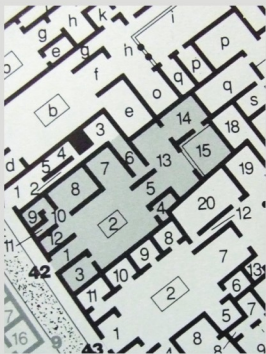
Da sinistra in senso orario, Tripode con Niobidi (BRAGANTINI 1993A, fig. 227, p. 977); Medea (BRAGANTINI 1993A, fig. 223, p. 975); Perseo e Andromeda (BRAGANTINI 1993A, fig. 224, p. 975); Tripode con Niobidi (BRAGANTINI 1993A, fig. 226, p. 977).

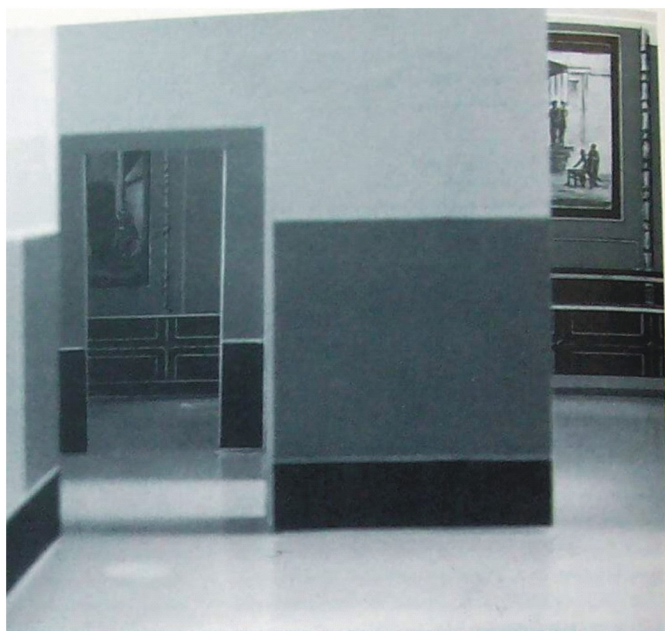


In alto, Medea ([^] D WK>K , fig. 23 p. 687)

A sinistra, Fedra e la nutrice ([^] D WK>K , fig. 21, p. 685)

A destra, Paride ed Elena ([^] D WK>K , fig. 17, p. 682)

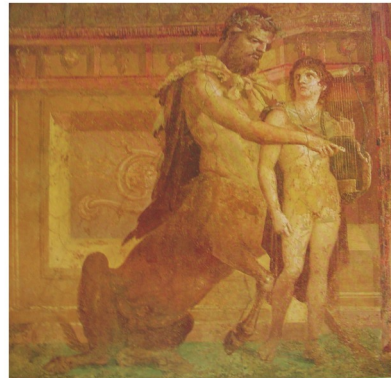


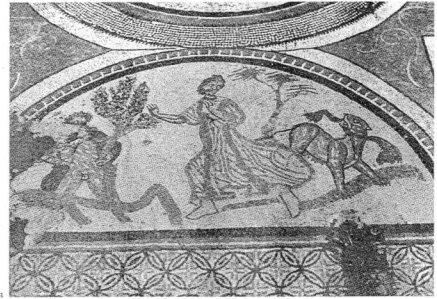


Pianta e ricostruzione (BERGMANN 1995, fig. 91, p. 214) dell'allineamento visivo nella casa di Giasone



In alto, Trapezoforo marmoreo proveniente da Dion (Macedonia) e dettaglio della spada (GAGGADIS ROBIN , figg. 71-72); in basso, coppa d'argento da Ward - Lüttingen (GRASSINGER 1997B, fig. 7, p. 134).





In alto, mosaico della Villa di Materno a Carranque; in basso, in senso orario, dettagli delle lunette con Diana e Atteone, Piramo e Tisbe, Ratto di Hylas e Nettuno e Amymone (Z , tav. 69b, 70, 71)

